



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Comic-Autobiografien“

Autobiografische Erzählungen und Ich-Helden im
aktuellen Comic

Verfasserin

Martina Rosenthal

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studien-
blatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studien-
blatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Mit herzlichem Dank für Rat und Unterstützung an

Anna Maria Borowska

Dr. Annette Frank

Christina Kralowetz

Michael Luksch

Julien Party

Maximilian Spiegel

INHALTSVERZEICHNIS

0. Vorbemerkungen.....	S.4
1. Fragestellung.....	S.6
2. Der Comic als Gegenstand der Literaturwissenschaft.....	S.9
3. Zum Begriff der 'Autobiografie'.....	S.14
4. Die Geschichte des 'autobiografischen' Comic.....	S.20
4.1 Entwicklung des Autoren-und Independent-Comic in den 1990er Jahren.....	S.20
4.2 Vorläufer des aktuellen 'autobiografischen' Comic.....	S.23
4.3 Aktuelles autobiografisches Erzählen im Comic in Frankreich, den USA, Kanada, Deutschland und Österreich	S.29
5. Analysen ausgewählter Werke: Die zwei Analysepunkte.....	S.40
5.1 Der Plot.....	S.40
5.1.1 Fakt und Fiktion.....	S.40
5.1.2 Humor.....	S.41
5.1.3 Metafiktion und Intertextualität	S.43
5.1.4 Sprachliche Aspekte.....	S.44
5.2 Die Figur.....	S.47
5.2.1 Der Held: Definition.....	S.48
5.2.2 Der Held im Comic.....	S.49
5.2.3 Vom Superheld zum Antiheld zum Ich-Held.....	S.51
6. Analysen der Primärwerke.....	S.56
6.1 Lewis Trondheims <i>Approximativement</i>	S.56
6.1.1 Fakt und Fiktion.....	S.69
6.1.2 Humor.....	S.71
6.1.3 Metafiktion und Intertextualität.....	S.73
6.1.4 Sprachliche Aspekte.....	S.74
6.1.5 Die Figur.....	S.77
6.2 Marjane Satrapis <i>Persepolis</i>	S.83
6.2.1 Fakt und Fiktion.....	S.88
6.2.2 Humor.....	S.91
6.2.3 Sprachliche Aspekte.....	S.97
6.2.4 Die Figur.....	S.98
EXKURS: Comic und gender.....	S.106
6.3 Killoffers <i>Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer</i>	S.112
6.3.1 Fakt und Fiktion.....	S.117

6.3.2 Humor.....	S.119
6.3.3 Metafiktion und Intertextualität.....	S.119
6.3.4 Sprachliche Aspekte.....	S.121
6.3.5 Die Figur.....	S.123
6.4 Guy Delisles <i>Pyongyang</i>	S.126
6.4.1 Fakt und Fiktion.....	S.134
6.4.2 Humor.....	S.136
6.4.3 Metafiktion und Intertextualität.....	S.141
6.4.4 Sprachliche Aspekte.....	S.143
6.4.5 Die Figur.....	S.145
6.5 Mahlers <i>Die Zumutungen der Moderne</i>	S.147
6.5.1 Fakt und Fiktion.....	S.149
6.5.2 Humor.....	S.152
6.5.3 Metafiktion und Intertextualität.....	S.154
6.5.4 Sprachliche Aspekte.....	S.159
6.5.5 Die Figur.....	S.162
7. <i>Conclusio</i>	S.164
7.1 Grafische Ebene	S.169
7.2 Ausblick: Der 'autobiografische' Comic als Starthilfe für die kulturelle Legitimierung des Mediums?	S.171
ABSTRACT.....	S.173
Lebenslauf.....	S.175
Bibliografie.....	S.176

0. Vorbemerkungen

In der vorliegenden Diplomarbeit befasste ich mich mit dem autobiografischen Erzählen im Comic, einem Thema, das ich aus mehreren Gründen für aktuell und untersuchenswert halte. Zunächst wurden seit den 1990er Jahren immer mehr autobiografisch erzählende Comics publiziert. Diese erhielten auch zunehmende Aufmerksamkeit von einer internationalen Öffentlichkeit – man denke etwa an Marjane Satrapis *Persepolis*. Selbst im deutschsprachigen, historisch bedingt eher comicfeindlichen Raum¹ wurden diese Comics positiv rezipiert. Sie regten dadurch nach und nach eine eigenständige Comicproduktion an: Deutsche und auch österreichische Autoren übernahmen Alltagsthematiken und autobiografische Erzählweisen von französischen, kanadischen oder amerikanischen Künstlern und instrumentierten sie für eigene Comicgeschichten.

Sich mit dem Medium Comic wissenschaftlich auseinanderzusetzen, erscheint mir also besonders als Angehörige jenes deutschsprachigen Raumes sinnvoll. In Österreich ist das Medium Comic nach wie vor kaum sichtbar und wurde im universitären Umfeld nur wenig aufgearbeitet. In Wien erschienen allerdings in den letzten Jahren vier Diplomarbeiten, die sich dem Thema Comic kulturgeschichtlich bzw. soziologisch annahmen. Besonders hervorzuheben ist Melina Cichons feldsoziologische Studie über die kulturelle Akzeptanz des Comic in Österreich. Sie erschien 2008 als Diplomarbeit an der Akademie der Bildenden Künste und versammelt Interviews mit österreichischen Comic-Autoren sowie Fakten über die generelle Sichtbarkeit des Comic in Wien, z.Bsp. in Buchläden. Auch Judith Denkmayr setzt sich mit einer aktuellen Entwicklung des Comic auseinander, nämlich mit der Comic-Reportage. Ihre Diplomarbeit wurde 2008 am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien verfasst und stellt den journalistischen Wahrheits- und Objektivitätsanspruch in Frage. Denkmayr fragt sich dabei, wie Journalismus in (gezeichneten) Bildern funktioniert und wie

1 Vgl. Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich. Eine Untersuchung der österreichischen Comic-Kultur*. Diplomarbeit, Akademie der Bildenden Künste Wien, Institut für das künstlerische Lehramt der Bildenden Künste 2008. S.20

Information und 'Wirklichkeit' erzeugt werden.² Weiters erschien 2008 eine Diplomarbeit am Wiener Institut für Nederlandistik über Comic-Tagebücher, mit dem Schwerpunkt auf das niederländische Comic-Tagebuch. Die Autorin Doris Mayer behandelt darin auch umfassend das Thema 'Comic und Literatur'. Außerdem erschien am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft im Jahr 2010 eine Diplomarbeit über Subjektdarstellungen in der Globalisierung. Für die Ausarbeitung dieser Thematik wurden von Marie Poloczec autobiografisch erzählende Comics wie *Persepolis* sowie Animationsfilme analysiert.

Die vier genannten Diplomarbeiten dienten mir neben meinen eigenen Beobachtungen als Inspirations- und Informationsquellen. Sie behandeln die Stellung des Mediums Comic im Kulturbetrieb, sowie das Thema des subjektiven Erzählens. Beides erscheint mir für die Behandlung der 'Comic-Autobiografie' relevant.

Auch persönliche Beobachtungen waren Grund zur Wahl dieses Diplomarbeitsthemas. Der Comic an sich, als visuelles und hybrides Medium, das sich in den meisten Fällen aus Bild und Text zusammensetzt, bekommt meines Erachtens vor allem in Zeiten zunehmenden Internetkonsums und sich ändernder Lesegewohnheiten Aktualität. Die häufig verwendete Form der Autobiografie und das vermehrte Erzählen über sich selbst oder den eigenen Alltag scheinen ebenfalls Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklungen zu sein.

Ich hege mit der vorliegenden Diplomarbeit nicht zuletzt den Anspruch, etwas zur wissenschaftlichen Aufarbeitung von Comics beizutragen, und Fragen aufzuwerfen, die zu einer weiteren Beschäftigung mit dem Thema anregen sollen.

2 Beide Diplomarbeiten sind auch im Internet, auf der österreichischen Comic-Plattform Pictopia, zum Download bereitgestellt: <https://www.pictopia.at/comic-szene/diplomarbeit-zur-kulturellen-akzeptanz-von-comics-in-sterreich.php> [zuletzt eingesehen am 15.04.2011]

1. Fragestellung

Kann der 'autobiografische Comic' als ein eigenes Comic-Genre oder auch eine eigene Comic-Strömung bezeichnet werden? In der Geschichte des Comic bildeten sich immer wieder bestimmte Gattungen und Strömungen heraus, die gewissen Regeln und Gesetzmäßigkeiten gehorchten und immer noch gehorchen. Dazu zählen etwa der Superheldencomic, der Abenteuercomic, karikaturistische Comicformen und der Cartoon bzw. Zeitungsstrip. Neben solchen eher kommerzielleren 'Genres', die durch Form, Inhalt, Narration sowie grafische Ausgestaltung relativ klar zu bestimmen sind, erscheint die Einteilung bei Independent Comics oder den sogenannten *graphic novels* wesentlich schwieriger. Bei diesen zumeist literarischer oder experimenteller erzählenden Comicformen wird jede Art der Narration sowie eine Vielzahl an Formen und Inhalten möglich. Der hier so bezeichnete 'autobiografische Comic' scheint sich innerhalb jenes Independent-Bereiches durch sein gehäuftes Auftreten als eine eigene Form herauszukristallisieren; fraglich ist, ob man tatsächlich von einem eigenen Genre sprechen kann.

Im Comickdiskurs gibt es nach wie vor zahlreiche Unsicherheiten und Unklarheiten in Bezug auf Begrifflichkeiten und Genrezuordnungen – diese Unklarheiten entstehen nicht nur durch das Fehlen einer eigenen Comicwissenschaft, sondern auch durch eine vermehrte Durchmischung von Kategorien wie 'Mainstream' und 'Independent' innerhalb des Comickfeldes. Der Comickforscher Andreas C. Knigge meint dazu:

Erschwert wird jeder Versuch [*den Comic wissenschaftlich zu behandeln, Anm. M.R.*] durch unterschiedliche ästhetische Schulen und Stilformen, Erzählweisen, Themen, Zielgruppen, Medien oder nationale Ausprägungen, die kaum auf einen einheitlichen Nenner zu bringen sind. Der Comic kann kurze Gags darbieten, in naturalistisch inszenierten Abenteuern Spannung erzeugen, epische und bewegende Geschichten erzählen, subversiv sein, hintergründig oder poetisch, oder er kann komplexe Sachverhalte erläutern. Und so geht es uns mit ihm ähnlich wie einst Augustinus mit der Zeit, über die er klagte: „Wenn ich gefragt werde, was die Zeit ist, dann weiß ich es nicht. Wenn ich aber nicht gefragt werde, dann weiß ich es.“³

Diesen Unklarheiten zufolge ist eine tatsächliche umfassende Gattungsbestimmung

3 Andreas C. Knigge: *Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.5-35, hier S.21

eines 'autobiografischen' Comic nicht möglich; ich werde jedoch einigen Fragen nachgehen, die zu einer Erhellung der Sachlage beitragen können, etwa: *Wie funktioniert autobiografisches Erzählen im Comic? Was und wie wird erzählt? Wie wird das eigene Ich im 'autobiografischen' Comic repräsentiert?*

Dazu möchte ich zunächst einige grundlegende Positionen zum Thema der Autobiografie aus der Literaturwissenschaft erläutern, die meines Erachtens auch auf die narrative Form des Comic umgelegt werden können. Insbesondere die Theorien von Philippe Lejeune erscheinen mir hilfreich, um die von mir behandelten Primärwerke als 'autobiografisch' ausweisen zu können. Weiters werde ich in einem eigenen Kapitel die Vorläufer des aktuellen 'autobiografischen Comic' und seine Geschichte umreißen, da es innerhalb jeden Genres Einflüsse, Vorläufer und Entwicklungen gibt, die dieses prägen.

Danach komme ich zu einer Analyse von fünf Primärwerken, welche den Hauptteil meiner Arbeit ausmachen wird. Zu diesem Zweck habe ich einen Analyseraster erstellt, der sich auf zwei Hauptpunkte konzentriert: eine Inhaltsanalyse (des Plot und der Narration) und eine Figurenanalyse (der Figur bzw. des Ich-Helden). Vor der eigentlichen Untersuchung der Werke werde ich diese Punkte genauer erklären. So unterteile ich die Analyse des Plot in die Unterpunkte "Fakt und Fiktion", "Humor", "Sprachliche Aspekte" sowie "Metafiktion und Intertextualität". Anhand dieser Punkte werde ich darzustellen versuchen, wie autobiografisches Erzählen im Comic funktioniert, und wie mit Kategorien wie 'Wahrheit' oder 'Authentizität' verfahren wird. Der zweite Hauptpunkt, die Figurenanalyse, wird von einem definitorischen Abriss über die Figur des Helden im Comic eingeleitet. Dabei gehe ich davon aus, dass die realistische Ich-Figur eines autobiografisch erzählenden Comic eine relativ neue Erscheinung innerhalb des Mediums ist; sie ist meines Erachtens das Resultat einer Entwicklung von übermenschlichen Superhelden hin zu klar als solchen deklarierten Antihelden bis schließlich zu Alltagsgestalten bzw. Protagonisten, die in ihrer emotionalen wie körperlichen Ausgestaltung realistisch wirken.

Schließlich komme ich zur Analyse der Primärwerke; dafür wurden fünf Werke mit exemplarischem Charakter ausgewählt. Zunächst habe ich mich für den Comic *Approximativement* des französischen Zeichners Lewis Trondheim entschieden,

welcher einer der ersten Comics der Independent-Strömung der 1990er Jahre war, der 'autobiografisch' erzählte. Ihm kommt somit die Sonderstellung eines Pionierwerkes auf diesem Gebiet zu. Im Laufe der Analyse können demnach eventuell auch Elemente in Trondheims Werk festgestellt werden, die Einfluss auf späteres 'autobiografisches' Erzählen hatten.

Das zweite ausgewählte Primärwerk ist Marjane Satrapis *Persepolis*, das nicht nur großen Erfolg bei Publikum und Kritikern hatte, sondern in dem auch Diskurse von Migration und gender verhandelt werden. Der Migrationsdiskurs soll dabei aus Platzgründen nur erwähnt werden, während das Thema "Comic und gender" in einem Exkurs etwas näher beleuchtet wird.

Beim dritten analysierten Comic, Killoffers *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer*, handelt es sich um ein experimentelles Werk, das sich einer Persönlichkeitsaufspaltung widmet und dabei medienspezifische Techniken des Comic einsetzt bzw. reflektiert.

Der vierte Comic, Guy Delisles *Pyongyang*, wird als Beispiel für einen Reportagecomic analysiert. Er wurde dabei aus den mittlerweile recht zahlreichen dokumentarischen Comics ausgewählt, da das vom Protagonisten bereiste Nordkorea ein Land ist, in dem keine Fotos erlaubt sind und das der Außenwelt weitgehend unbekannt ist; der Comic trägt demnach durch seinen Bericht in Bildern zur visuellen Aufarbeitung und Verbreitung der politischen und gesellschaftlichen Situation Nordkoreas bei.

Schlussendlich wurde der Comic *Die Zumutungen der Moderne* des österreichischen Autors Mahler gewählt; er kann als Beispiel für einen Comic aus Österreich gelten, der autobiografisch erzählt.

Ich beziehe mich mit dem Ausdruck 'aktuelle Comics' auf solche Werke, die von 1990 bis zum Zeitpunkt des Abschlusses dieser Arbeit (2011) publiziert wurden. Die Bezeichnungen 'Comic-Autobiografie' und 'autobiografischer' Comic werden in Anführungszeichen gesetzt, da man nicht von vornherein annehmen kann, dass es sich dabei um ein einheitliches, abgegrenztes 'Genre' handelt; zudem wird der Begriff der 'Autobiografie' erst im Laufe dieser Arbeit erklärt.

2. Der Comic als Gegenstand der Literaturwissenschaft

Da diese Diplomarbeit im Rahmen eines literaturwissenschaftlichen Studiums entsteht, erscheint es notwendig, das Verhältnis von Comic und Literatur zu erläutern. Comics wurden lange als 'Schundliteratur' angesehen, die entweder für Kinder, Jugendliche oder junge männliche Erwachsene bestimmt war.⁴ Aufgrund ihrer vermeintlichen Trivialität und ihres Status als Populärmedium standen sie in Opposition zu dem 'hochkulturellen' Medium der Literatur. In den 1980er Jahren besserte sich der Ruf des Comic, da einige längere Comicerzählungen mit ernsten Thematiken (etwa Alan Moores *Watchmen* 1986/1987, Art Spiegelmans *Maus* 1986 oder Frank Millers *The Dark Knight Returns* 1986)⁵ publiziert wurden und der Begriff der *graphic novel*, also der grafischen Novelle bzw. des grafischen Romans, eingeführt wurde. Diese Periode wird von Kritikern häufig als ein 'Erwachsenwerden' des Comic beschrieben.⁶ Eine wirkliche Änderung seines Status oder des Verhältnisses von Comic und Literatur wurde jedoch nicht erreicht.⁷

Der Comic stand dem Medium der Literatur nicht nur gegenüber, sondern trat auch in Wechselwirkung mit ihm. So adaptier(t)en Comics nicht selten literarische Stoffe. In den USA wurde von 1941 bis 1971 die *Classics Illustrated*-Reihe herausgegeben, die

4 Im deutschsprachigen Raum fand in den 1950er und 1960er-Jahren ein regelrechter Kampf gegen Comics statt. Melina Cichon nennt als Gründe für die "Schmutz- und Schundkampagne" etwa die Angst vor Amerikanisierung nach dem zweiten Weltkrieg sowie die Befürchtungen von Seiten der Pädagogen, die Jugend würde durch Comics erstens verdorben werden, und zweitens nach deren Lektüre nicht mehr zum Buch greifen. Die Hetze ging so weit, dass sogar Comicverbrennungen durchgeführt wurden. Vgl. dazu Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich*. S.20ff

5 Judith Denkmayr spricht bei diesen drei Comics von den "großen Drei": "Mit den ersten Graphic Novels kommt es erstmals zu einer Etablierung von Erwachsenen-Comics für ein breites Publikum." Vgl. Judith Denkmayr: *Die Comicreportage*. Diplomarbeit: Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft 2008. S.50

6 Der Theoretiker Roger Sabin spricht in seinem hauptsächlich comic-historischen Werk *Adult Comics* bereits durch den Titel diesen "Boom der Erwachsenen-Comics" an, "der mit einer enormen gesellschaftlichen Aufwertung einher ging." Vgl. Judith Denkmayr: *Die Comicreportage*. S.38. Denkmayr führt in ihrer Diplomarbeit weiters aus, dass Kindercomics heute eher weniger von Kindern rezipiert würden, als von nostalgischen Erwachsenen. (Vgl. Johann Ullrich im Interview, in: Judith Denkmayr, *Die Comicreportage*. S.47) Denkmayr schließt daraus, dass, wenn diese Vermutung zutrifft, "der Comic im Wandel zu einem Medium für Erwachsene begriffen [ist]." (ebd. S.47)

7 Thierry Groensteen fragte sich etwa im Jahr 2000: "Why are comics still in search of cultural legitimization?" Der gleichnamige Aufsatz ist im Sammelband *Comics & Culture* enthalten. Vgl. Thierry Groensteen: *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?* In: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen[Hg.]: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2000. S.38-41

vor allem für Kinder gedacht war und einen leichteren Zugang zu Klassikern der Literaturgeschichte ermöglichen sollte.⁸ Das komplexe Medium Comic wurde dabei im Vergleich zur Literatur als einfacher oder leichter verständlich klassifiziert. Die entstandenen Adaptionen weisen dementsprechend eine klare Abhängigkeit von den literarischen Originalen auf. Literaturadaptionen, die Eigenständigkeit und comicspezifisches Erzählen integrieren, entstanden erst später, so etwa der Comic *City of Glass* (1994) von Paul Karasik und David Mazzucchelli nach einem Roman von Paul Auster, oder die Kafka-Bearbeitungen von Robert Crumb, *Introducing Kafka* (1993) und Peter Kuper, *Metamorphosis* (2003). Auch der umgekehrte Vorgang, die Adaption von Comics in Literatur bzw. eine Beschäftigung mit dem Medium in literarischen Werken ist mittlerweile häufiger geworden. Einige literarische Autoren, die selbst mit Comics aufgewachsen sind, binden Comics immer wieder in ihre Werke ein (etwa Michael Chabons *Die unglaublichen Abenteuer von Kavalier und Clay*⁹ von 2002 oder Jonathan Lethems *Die Festung der Einsamkeit* von 2004) bzw. schreiben selbst Comics (beispielsweise Fred Vargas' *Das Zeichen des Widders* von 2008).¹⁰ Die Grenzen zwischen Comic und Literatur lösen sich also zunehmend auf.

Dieser Umstand wird auch in der Rezeption deutlich: Comics erhalten immer mehr literarische Auszeichnungen; so wurde etwa Alison Bechdel's *Funhome* 2006 als erster Comic vom *Time Magazine* zum Buch des Jahres gekürt.¹¹ Außerdem publizieren Literatur-Verlage aufgrund des Erfolges längerer Comic-Erzählungen immer mehr Comics (Kiepenheuer & Witsch, Fischer, Aufbau etc.)¹² und für den deutschsprachigen Raum wurden 2005 von der *F.A.Z.* und der *Bild-Zeitung* zwei Comic-Bibliotheken publiziert, wobei diejenige der *F.A.Z.* sich *Klassiker der Comic-Literatur* [Hervorhebung M.R.] nannte.¹³ Im deutschsprachigen Raum wird der

8 Vgl. etwa Andreas C. Knigge: *Zeichen-Welten*. S.7

9 Für dieses Werk erhielt Michael Chabon den Pulitzer-Preis; vgl. Stephan Ditschke: *Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.265-280, hier S.269

10 Vgl. ebd. S.269

11 Weitere Beispiele sind etwa *Maus* von Art Spiegelman, das 1992 den Pulitzer-Preis gewann, oder Chris Ware's *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, das 2001 mit dem First Book Award des *Guardian* ausgezeichnet wurde. Vgl. Stephan Ditschke: *Comics als Literatur*. S.271, Fußnote 22

12 Vgl. Stephan Ditschke: *Comics als Literatur*. S.270

13 Vgl. Stephan Ditschke: *Comics als Literatur*. S.269f

Comic, als eigenständiges narratives Medium, heute mehr und mehr als literarische Gattung wahrgenommen. Das Etikett der *graphic novel*, das in den letzten zehn Jahren vermehrt für längere, anspruchsvollere Comic-Erzählungen instrumentiert wurde, hat sicher zu diesem Umstand beigetragen. Comics tauchen immer öfter auch in deutschsprachigen Buchläden und auf Buchmessen auf.

Stephan Ditschke ortet vor allem eine Etablierung des Comic als literarische Form im deutschen Feuilleton seit 2003. Comic-Besprechungen würden in besagtem Feuilleton grundsätzlich auf den Literatur-Seiten platziert. Ditschke vermutet, dass als Gründe dafür die Buchform, die narrative Erzählweise und die romanähnlichen Längen genannt werden können. Die Comic-Kritiken würden zudem mit Attributen versehen, die für gewöhnlich in Rezensionen über literarische Werke zu finden sind.¹⁴ Comics decken, so Ditschke, auch Themen ab, die in der Belletristik nicht oder zu wenig verhandelt werden: "Nicht zuletzt werden Comics 'Lücken' im literarischen Feld zugewiesen und damit Genres wie die Comic-Autobiografie oder die Comic-Reportage in Relation zu belletristischer Literatur im Feld der literarischen Produktion positioniert."¹⁵

Der Comic-Theoretiker Thierry Groensteen bezeichnet den Comic als neue Form der Literatur des 21. Jahrhunderts¹⁶; das Verschwimmen der Grenzen zwischen den Medien wird auch von den Comicverlagen gewünscht, nicht zuletzt weil dem Comic durch seine Nähe zur Literatur mehr Ansehen zukommt. Die Independent-Comic-Verlage verstehen sich selbst als Herausgeber von 'grafischer Literatur', und sprechen mit ihrem Sortiment auch bewusst literarisch interessierte Leser an. So ist folgender Werbetext auf der Homepage des Verlages Drawn & Quarterly zu lesen: "Book lovers, who appreciate exceptional quality in literature and design, laud D+Q for creating elegant objects that transcend the boundaries of books and comics."¹⁷

Die Wechselbeziehungen der beiden Medien Comic und Literatur äußern sich dabei formal nicht nur in einer vermeintlich gemeinsamen 'Schnittmenge' – derjenigen der Schrift oder des Textes – sondern sind wesentlich vielfältiger. Der Comic erzählt

14 Vgl. Stephan Ditschke: *Comics als Literatur*. S.271

15 Ebd. S.277

16 Vgl. Thierry Groensteen: *Un objet culturel non identifié*. [o. Ort]: Éditions de l'An 2, 2006. S.76

17 Homepage von Drawn & Quarterly, <http://www.drawnandquarterly.com/aboutDQBio.php> [zuletzt eingesehen am 30.04.2011]

zumeist in Wort und Bild, die miteinander verschränkt sind, aber nicht immer; er kann auch in stummen Bildern eine Geschichte entfalten. Ausschlaggebend ist vielleicht die gemeinsame "Form der Narration"¹⁸, wenngleich in beiden Medien auch nicht-narrative, experimentelle Werke entstehen.

Zunächst ist es hilfreich, das Medium Comic zu definieren. Hierfür steht eine nach wie vor gängige und in comictheoretischen Werken oftmals zitierte Definition bereit: Diese stammt vom Zeichner und Comickritiker Scott McCloud, der Will Eisners Begriff der "sequential art"¹⁹ aufgreift. Comics seien "zu Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen."²⁰ Legt man diese Definition auf die Literatur um, könnten auch literarische Formen wie die (Konkrete) Poesie als Comics bezeichnet werden, da sie ebenfalls mit Zeichensequenzen arbeiten; weiters befinden sich Ausprägungen wie etwa illustrierte Texte in einem Grenzbereich von Schrift und Bild, der sie zumindest optisch in die Nähe von Comics rückt.

Umgekehrt werden Comics, etwa in Form der *graphic novel*, zunehmend als literarische Form gehandhabt. Laut Stephan Ditschke würden Comics auch deshalb als Literatur verhandelt werden können, da es bis heute kaum eine einheitliche Definition von Literatur gebe. Was als Literatur und was als "gut" oder "schlecht" zu bezeichnen sei, würde "in der literaturkritischen Praxis ausgehandelt"; der "zumindest implizit ununterbrochen geführte Diskurs über die Frage, was Literatur ist"²¹ würde also viele unterschiedliche Definitionen von Literatur zulassen und, je nach Kritiker, Inklusion und Exklusion diverser kultureller Phänomene erlauben.

Der Comic kann wegen seiner hybriden Form aus Schrift und Bild meines Erachtens in vielen unterschiedlichen Diskursen verhandelt werden. Aufgrund seiner Narrativität ist es möglich, den Comic in literaturwissenschaftlichen oder komparatistischen Studien zu besprechen; auch die Filmwissenschaft widmet sich vermehrt dem Comic, da immer mehr Comic-Verfilmungen entstehen. Letztendlich

18 Doris Mayer: *"Tagebuchcomic – Comictagebuch". Die Stellung des Tagebuchcomics in der niederländischen Literatur*. Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Nederlandistiek 2008.S.8

19 Will Eisner: *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press 1998. [1985]

20 Scott McCloud: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen 2001. [1994; engl. Original 1993, *Understanding Comics*].S.28, Panel 4

21 Stephan Ditschke: *Comics als Literatur*. S.268

steht das Medium Comic auch immer noch zwischen Populär- und "Hoch-"Kultur und ist damit ein interessanter Gegenstand für die cultural studies. Eine eigene "Comicwissenschaft" hat sich allerdings bislang noch nicht etabliert, wenngleich immer mehr Studien zu Comics in den genannten Disziplinen betrieben werden und immer mehr Artikel und Sammelbände auch im deutschsprachigen Raum erscheinen.²² Einige kanonisierte 'Standard'-Werke zum Thema Comic lassen sich dennoch mittlerweile ausmachen; dazu zählen Scott McClouds *Understanding Comics*, Will Eisners *Comics and Sequential Art* oder auch Thierry Groensteens *Un objet culturel non identifié*. Für den deutschen Sprachraum sind vor allem die Comic-Theoretiker Andreas C. Knigge²³ und Andreas Platthaus zu nennen, die sich für eine kritische Comic-Rezeption einsetzen²⁴ und zahlreiche Publikationen zum Thema Comic vorzuweisen haben.²⁵ Viele dieser theoretischen Publikationen sind jedoch immer noch sehr allgemein angelegt; so fehlt nach wie vor eine wissenschaftliche Abhandlung über das Thema dieser Diplomarbeit, das autobiografische Erzählen im Comic.

22 Für die vorliegende Diplomarbeit wurde etwa auf die Sammelbände *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. (2009) sowie *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. (2009) zurückgegriffen.

23 Auf der Homepage des Theoretikers kann man viele seiner Artikel nachlesen: <http://www.ac-knigge.de/> [zuletzt eingesehen am 15.04.2011]

24 Die Comic-Kritik war im deutschsprachigen Raum lange von Fragen um deren didaktischen Wert für Kinder und Jugendliche bestimmt. Während in Frankreich Francis Lacassin schon 1971 vom Comic als Kunstform sprach – er nannte ihn 'neuvième art' – und ihn in die Grande Encyclopédie Alphabétique Larousse aufnahm, lief die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium aufgrund geringer künstlerischer Wertschätzung in Deutschland sehr langsam an. Vgl. Andreas C. Knigge: *Zeichen-Welten*. S.21

25 Vgl. zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Mediums Comic im deutschen Sprachraum auch Melina Cichons Abriss zu diesem Thema; Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich*. S.14ff

3. Zum Begriff der 'Autobiografie'

Bevor ich mich der Analyse von einzelnen 'autobiografischen' Comic-Werken der Gegenwart widme, gilt es, den Begriff der Autobiografie und des autobiografischen Erzählens zu definieren. Bis heute existiert, wie oben erwähnt, noch keine umfassendere Theorie des Autobiografischen im Comic, und in wissenschaftlichen Aufsätzen oder anspruchsvolleren journalistischen Artikeln im Feuilleton herrscht Uneinigkeit über die Begriffe 'autobiografisch' und 'autofiktional'. So wird etwa Marjane Satrapis Comic *Persepolis*, in dem sie von ihrer Kindheit und Jugend im Iran erzählt, zumeist als 'autofiktional' ausgewiesen²⁶, da die Autorin ihr Werk selbst mit diesem Attribut versah und auch darauf beharrte, dass es eben nicht autobiografisch sei: "[...] je ne pense pas que Persepolis soit une autobiographie. Je prends moi comme personnage principale, comme protagoniste de l'histoire, pour montrer ce qui se passe autour de moi. J'essaie de donner un point de vue sur un sujet. [...]"²⁷ Satrapi spricht hier also das Problem an, dass sie zwar in der ersten Person erzähle und sich damit zur Protagonistin ihres Werkes mache, der eigentliche Fokus aber auf dem liege, was sie über ihre Umwelt berichte. Die gleiche Problematik findet sich auch bei den dokumentarischen oder Reportage-Comics, die einen persönlichen Standpunkt zu bestimmten (realen) Ereignissen oder Orten liefern. Weiters stellen sich beim Begriff der Autobiografie die Probleme der 'Wahrheit', der Objektivität oder der Authentizität, insbesondere bei Werken, die real existierende Orte und Namen oder historische Ereignisse in die Narration integrieren. In der Literatur wurde die Autobiografie um 1800 zu einer bedeutenden literarischen Gattung, wenngleich die Tradition des autobiografischen Schreibens schon seit dem Mittelalter in Form von Tagebüchern, Briefen oder Beichtschriften existierte. Das Genre stellte zunächst das autonome, bürgerliche Subjekt in den Mittelpunkt der Handlung. Der Autor oder die Autorin schrieb sich durch die Erzählung des eigenen

26 Vgl. etwa Interview mit Marjane Satrapi im Spiegel: "Als 'Comic Autofiction' bezeichnet Satrapi ihren biografischen Cartoon-Roman [...]." Sonja Ernst: "Die Mullahs töten unsere Träume." Interview mit Comic-Autorin Satrapi. Der Spiegel online: 10.02.2005. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,340578,00.html> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

27 Interview mit Marjane Satrapi. Auf: *La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco: Histoire du BD Journalisme. Un documentaire de Mark Daniels*. Interviews complémentaires de Joe Sacco, Patrick Chappatte et Marjane Satrapi. DVD: Arte France Développement 2010. [Film: GA&A Productions 2009.]

Lebens in die Geschichte ein. Dies geschah dadurch, dass der eigene Lebensweg als besonders bedeutend für die Geschichte oder aber als idealtypisch für eine bestimmte Zeit dargestellt wurde; wichtig waren dabei Authentizität und eine 'wahrhaftige' Schilderung von Erlebnissen und Erfahrungen.²⁸ Diese Ansicht vom Schreiben als bloßes Abbilden von Realität wurde in neueren Theorien der literarischen Autobiografie oftmals kritisiert; das Subjekt im Text sei ein konstruiertes, das zudem von den jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen und Normen geprägt sei, und eine objektive Darstellung der Ereignisse sei demnach nicht möglich. Der Dekonstruktivist Michael Sprinker spricht Anfang der 1980er Jahre sogar von einem "Ende der Autobiographie". Nach ihm sei jedes Subjekt fragmentiert und besitze keine kohärente Identität, weshalb man mit Begriffen wie Intertextualität und Intersubjektivität arbeiten müsse, um die 'Gattung Autobiografie' als besondere Form des Schreibens angemessen untersuchen zu können:

Every text is an articulation of the relations between texts, a product of intertextuality, aweaving together of what has already been produced elsewhere in discontinuous form; every subject, every author, every self is the articulation of an intersubjectivity structured within and around the discourses available to it at any moment in time. It is in this context of the critique of the subject that the investigation of autobiography as a particular species of writing can most fruitfully be undertaken.²⁹

Sprinker greift zudem poststrukturalistische Ideen von Differenz und Wiederholung auf und legt sie auf die Autobiografie um:

The writing of autobiography is a similar act of producing difference by repetition. [...] The origin and the end of autobiography converge in the very act of writing, [...] for no autobiography can take place except within the boundaries of a writing where concepts of subject, self, and author collapse into the act of producing a text.³⁰

Der essentielle Akt des Schreibens, der eine Wiederholung darstelle und damit eine Bedeutungsverschiebung erzeuge, macht unklar, ob das Subjekt bereits vortextuell

28 Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Begr. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammer. Berlin: de Gruyter 1997, Band I. S.169f

29 Michael Sprinker: *Fictions of the Self: The End of Autobiography*. In: James Olney (Hg.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press 1980, S. 321-342, hier S.325

30 Ebd., S.342

existiert oder ob es erst durch den Prozess des Schreibens konstruiert wird.³¹ Demnach könnten Texte nicht mehr als autobiografisch bezeichnet werden; die Tatsache der textuellen Konstruiertheit von Subjekt und Geschichte legt offen, dass es sich bei jedem als autobiografisch ausgewiesenen Text um einen fiktiven Text handelt.

Almut Finck, die poststrukturalistische Ideen von Theoretikern wie Michel Foucault, Jacques Derrida oder Judith Butler übernimmt, betont Ende der 1990er Jahre die Verankerung des Subjekts in gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen: "Vor einem solchen Panorama kann die Autobiographie nicht mehr als Text gelten, der auf einem privilegierten apriorischen Zugang des Autobiographen zu seinem Selbst beruht, sondern muß als fiktiver Entwurf betrachtet werden."³² Finck kommt also wie Sprinker zu dem Schluss, dass autobiografische Texte fiktiv und konstruiert sind, möchte aber nicht von einem "Ende der Autobiografie" ausgehen. Sie schlägt für eine neue Identitätskonstruktion des Subjekts zunächst den Begriff der Nachträglichkeit vor, nach dem jedes Erinnern und Beschreiben eine nachträgliche Deutung des Subjekts darstellt:

'Nachträglichkeit' ist zu verstehen als die nicht-lineare temporale Strukturierung von vergangener wie gegenwärtiger Wirklichkeit im Prozeß ihrer Erfahrung durch ein Subjekt, das als Subjekt erst in diesem temporär nach hinten und vorne offenen Erfahrungsprozeß entsteht und mit ihm, als seiner 'Geschichte', dem Wandel unterliegt.³³

Weiters spricht Finck vom Begriff der Positionalität, nach dem das Subjekt in jedem Kontext und Diskurs neu positioniert werde:

Wirklichkeitserfahrung im Einflußbereich von 'Nachträglichkeit' führt notwendig zur Konstituierung von Identität als Positionalität: das Subjekt ist die diskursimmanente Begleiterscheinung einer fortwährenden Situierung in Relation zu einer Vielzahl einander ergänzender wie auch konfligierender und sich ständig verschiebender Positionen diskursiver Felder, die nicht statisch vorgegeben sind, [...] sondern die immer erst 'nachträglich' in und mit der Besetzung durch die Subjekte Konturen erhalten und stabilisiert oder aber destabilisiert werden.³⁴

31 Vgl. Michael Sprinker: *Fictions of the Self: The End of Autobiography*. S.342

32 Vgl. Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999. S.11

33 Ebd. S.196

34 Ebd., S.196f

Die Identität des Subjekts verändert sich demnach laufend; sie verliert ihre Statik:

'Nachträglichkeit' und Positionalität treiben ein subversives Zusammenspiel: sie problematisieren gleichzeitig mit der bewußtseins-philosophisch begründeten Vorstellung eines intentionalen Subjekts Begriffe wie Ursprung und Unmittelbarkeit, sie nivellieren die Grenze zwischen vorher und nachher, Vergangenheit und Gegenwart, Fakt und Fiktion, Wirklichkeit und Phantasie, Welt und Text, Text und Kontext, oder auch die von Natur und Kultur, die von Eigentlichkeit und Verfremdung.³⁵

Finck beschäftigt sich in ihrem Werk *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie* auch mit der Autorin Christa Wolf und dem von ihr geprägten Begriff der "subjektiven Authentizität"³⁶. Sie deutet Wolfs Begriff als ein

[...] poetisches Verfahren [...], das danach strebt, den klassischen Subjekt-Objekt-Dualismus, die Gegenüberstellung von unmittelbarem Ereignis und sekundärer Erinnerung, zu überwinden. Authentische Erinnerungen wären demnach Akte der Performanz, die sowohl das Subjekt des Erinnerns als auch dessen Gegenstand erst hervorbringen.³⁷

Dieser Performanzcharakter und die "grundsätzliche Unabgeschlossenheit der figurativen autobiographischen Sinnsuche" würden bewirken, dass autobiografisches Schreiben "immer wieder neu am Anfang steht"³⁸ und ein "Ende der Autobiographie" demnach nicht, wie von Sprinker proklamiert, abzusehen ist.

Neben diesen neueren literarischen Theorien, die jede Autobiografie als fiktiv und konstruiert entlarven, wird nach wie vor die Schrift des Literaturtheoretikers Philippe Lejeunes über den "Autobiografischen Pakt" für eine Definition der Autobiografie herangezogen. Jener von Lejeune beschriebene Pakt, der eine Übereinkunft zwischen Autor und Rezipient darstellt, macht es dem Leser möglich, die geschilderten 'autobiografischen' Erlebnisse zu *glauben*, also als Wahrheit anzusehen:

[Le pacte autobiographique] est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Le

35 Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. S.197

36 Christa Wolf habe diesen Begriff der "subjektiven Authentizität" im Jahr 1974 im Gespräch mit Hans Kaufmann geprägt; vgl. Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, S.197

37 Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, S.197

38 Ebd., S.201

pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. [...] L'autobiographe, lui, vous promet que ce que qu'il va vous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai.³⁹

Nach Lejeune sind solche autobiografischen Werke anhand von Indizien zu erkennen, die sehr unterschiedlich sein können:

Comment se prend cet engagement de dire la vérité sur soi ? A quoi le lecteur le reconnaît-il ? Parfois au titre: Mémoires, Souvenirs, Histoire de ma vie... Parfois au sous-titre ('autobiographie', 'récit', 'souvenirs', 'journal'), et parfois simplement à l'absence de mention 'roman'. Parfois il y a une préface de l'auteur, ou une déclaration en page 4 de couverture. Enfin très souvent le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom est sur la couverture, et le narrateur-personnage qui raconte son histoire dans le texte.⁴⁰

Neben einer klaren Deklaration des Werkes als Autobiografie in Titel oder Untertitel ist das häufigste Merkmal eines autobiografischen Werkes demnach die Namensgleichheit von Autor und Protagonist. Durch diesen Umstand wird der Leser dazu angehalten, Autor, Erzähler und Protagonist als eine Einheit zu sehen.

Autobiografisches Schreiben ist letztendlich das Schreiben über die eigene Person und deren Erlebnisse – ohne dass wirklich festgestellt werden kann, in welchem Grad das Erzählte der 'Wahrheit' entspricht. Lejeune meint, dass dieser Wahrheitsanspruch, eine "Nachprüfbarkeit" von Realität, im Grunde keine Rolle spielt: "Lassen wir die praktischen Probleme der *Nachprüfbarkeit* im Fall der Autobiografie beiseite: Erzählt uns doch der Autobiograph – und gerade darin besteht das Interesse seiner Erzählung –, was er als einziger zu schildern vermag." Der Autor trachte nach einer "Ähnlichkeit mit dem Wahren", "nicht nach dem 'Realitätseffekt', sondern nach dem Bild des Wirklichen", wobei "Exaktheit keine grundlegende Bedeutung besitzt".⁴¹ Lejeunes Ansicht über die relative Bedeutungslosigkeit des nachprüfbaren 'Wahren' stimmt durchaus mit Almut Fincks Meinung überein, wenn zweitens die Authentizität und Bedeutung von Autobiografien gerade in ihrer subjektiven Konstruiertheit und ihrem Performanzcharakter sieht.⁴² Die Existenz einer allgemeingültigen Wahrheit

39 Vgl. Philippe Lejeune 2006, Text publiziert auf der Internetseite des Autors: www.autopacte.org. Dort findet sich eine Zusammenfassung seiner Thesen des autobiografischen Paktes sowie aktuelle Theorien zum Thema der Autobiografie.

40 Ebd.: www.autopacte.org

41 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [franz. Original 1975, *Le pacte autobiographique*]. S.40

42 Vgl. Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, S.197

außerhalb des Textes wird somit in Frage gestellt.

Philippe Lejeunes Autobiografischer Pakt ist ein theoretisches Konzept, das für die Literatur entwickelt wurde; es kann aber m.E. auch auf andere Medien, wie hier den Comic, umgelegt werden, da es sich dabei ebenfalls um eine narrative Kunstform handelt. Lejeunes einzige Forderung an die Autobiografie, nämlich die Namensgleichheit von Autor, Erzähler und Protagonist bzw. bei einem Fehlen dieser Namensgleichheit der Verweis auf das autobiografische Genre im Paratext des Werkes, soll hier als Erkennungsmerkmal für 'autobiografische' Comics gelten. Unter 'autobiografischen' Comics werden also jene Werke verstanden, deren Autoren durch Namensgleichheit vorgeben, mit ihren Erzählern und Protagonisten identisch zu sein, die also die eigene Geschichte erzählen und auch selbst zeichnen. Durch Lejeunes Definition werden dabei auch im Comic zahlreiche Werke ausgeschlossen, beispielsweise die mittlerweile recht verbreiteten Comic-Biografien bekannter Persönlichkeiten, etwa über Johnny Cash, Che Guevara oder Kurt Cobain. Weiters scheint mir der Begriff des "autofiktionalen" Textes nicht mehr notwendig zu sein, da das Autobiografische ohnehin, nach den Theorien von Michael Sprinker, Almut Finck und Philippe Lejeune, als literarische Fiktion angesehen werden kann. Wenn demnach hier von 'autobiografischen' Comics die Rede ist, verstehe ich dieses autobiografische Erzählen als ein textuelles Konstruieren, die Autobiografie sowie ihren Protagonisten als textuelle Konstrukte.

4. Die Geschichte des 'autobiografischen' Comic

Der Comic ist ein Medium mit einer eigenständigen Geschichte und Tradition. Er existiert etwa ebenso lange wie der Film⁴³ (seit ~1900) und blickt auf eine Reihe verschiedener Strömungen und Genres zurück, die einflussgebend für heutige Entwicklungen des Mediums waren und sind. Der Comic bewegte sich dabei immer in einem Spannungsfeld von Populär- und Hochkultur, von Mainstream und Underground sowie von Kommerzialisierung und Independent-Produktion. Für die Entwicklung des 'autobiografischen' Comic der 1990er und 00er-Jahre war zunächst die Herausbildung eines Autoren- und Independent-Comic in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren entscheidend, welcher den Autoren finanziell unabhängiges Arbeiten gestattete. Weiters spielen Vorläufer des autobiografischen Comic aus den 1960er (Robert Crumb, Harvey Pekar) sowie aus den 1980er Jahren (Art Spiegelman) eine nicht unwesentliche historische Rolle für heutige Entwicklungen autobiografischen Erzählens im Comic.

4.1 Entwicklung des Autoren- und Independent-Comic in den 1990er Jahren

In den 1980er Jahren erlangte der Comic durch narrativ und künstlerisch anspruchsvolle Werke wie Alan Moores *Watchmen* (1986/1987) und Art Spiegelmans *Maus* (1986) ein neues kulturelles Ansehen. Jene Werke wurden mit der Bezeichnung *graphic novel* versehen, was sie in die Nähe von Literatur rückte und ihnen damit zu mehr Wertschätzung und öffentlicher Wahrnehmung verhalf. In der Kulturwissenschaft wird diese historische Periode des Mediums als eine Abnabelung von Konventionen, als ein Bruch mit tradierten Vorstellungen in Bezug auf den Comic und als Prozess des 'Erwachsenwerdens' dargestellt. Ermutigt durch die

43 Die ‚Geburtsstunde‘ des Comics wird oft sogar im selben Jahr wie die des Filmes angesetzt (1895/96), auf jeden Fall aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als Comic-Serien wie *The Yellow Kid* oder *Little Nemo* als Fortsetzungs-Strips in Zeitungen auftauchten. In seinen Anfangstagen war der Comic gerade aufgrund der behandelten Themen ein Medium, das eher für Erwachsene gedacht war. Das Vorurteil der ‚Schundheftchen‘ bildete sich erst im Laufe der Zeit aus. Vgl. Andreas C. Knigge: *Zeichen-Welten*. S.10

genannten Entwicklungen, nutzten immer mehr Autoren das Medium der 'grafischen Literatur', und es kam schließlich zu Beginn der 1990er Jahre international zu einer gehäuften Produktion von unabhängigen Autorencomics und zur Gründung vieler kleiner Independent-Verlage. Zu jenen zählen beispielsweise Drawn & Quarterly (1989) in Kanada, L'Association (1990) in Frankreich und schließlich Reprodukt (1991) in Deutschland.

In Frankreich wurde die neue autonome Comicform, die nicht mehr zwingend auf zeichnerische Perfektion oder handwerkliches Können setzte, sondern vielmehr auf sprachliche, erzählerische und grafische Experimentierfreude, *la nouvelle bande dessinée* genannt.⁴⁴ Der Begriff der *graphic novel* blieb weiterhin bestehen, wurde in kulturwissenschaftlichen Texten allerdings zunehmend kritisch abgehandelt. Zwar verhalf jenes Etikett, das grafische Literatur versprach, vielen Comics zu mehr Beachtung und höherem künstlerischen Ansehen, allerdings wurde es auch oftmals missbraucht, um weniger anspruchsvolle Werke aufzuwerten. Zudem ist die Bezeichnung nach wie vor problematisch, weil es schwer ist, eine formale Definition für die *graphic novel* zu finden.⁴⁵ Der Begriff geht auf Will Eisner zurück⁴⁶, der *graphic novels* in seinem theoretischen Werk *Comics and Sequential Art* (1985) als "anspruchsvolle und komplex strukturierte Comics"⁴⁷ ausweist; unter *graphic novels* werden jedoch des Öfteren auch längere, geschlossene Erzählungen verstanden, was wichtige experimentelle Werke wie *Krazy Kat* oder kürzere Comicerzählungen aus dem Kanon der anspruchsvollen grafischen Literatur ausschließen würde. Es erscheint daher für eine Comicwissenschaft nicht sinnvoll, den Begriff des 'Comic' abzuschaffen und durch 'graphic novel' zu ersetzen, auch wenn weiterhin Comics

44 In der 25. Ausgabe der französischen Comic-Zeitschrift dBD (Les Dossiers de la Bande Dessinée) wurde sogar bereits die "Nouvelle Vague" der bande dessinée ausgerufen, die auf dieser nouvelle bande dessinée und den Erfolgen der Autoren der 1990er Jahren aufbaut; es sei dies die sechste große Bewegung der französischen bande dessinée. Vgl. Frédéric Bosser: *La Nouvelle Vague de la bande dessinée*. In: Les dossiers de la bande dessinée, 2008. S.28-29

45 Vgl. Thomas Becker: *Genealogie der autobiografischen Graphic Novel. Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.239-264S, hier S.240

46 Will Eisner verwendete den Begriff der *graphic novel* bereits 1978 für seinen Comic *A Contract With God*; sowohl in Titel als auch im Vorwort zu seinem Comic bezeichnete er ihn als grafische Novelle.

47 Thomas Becker: *Genealogie der autobiografischen Graphic Novel*. S.239

unter diesem Namen verkauft werden.

Graphic novel sagt weiters nichts über die Produktionsbedingungen aus, die für die Comic-Autoren in den 1990er Jahren entscheidend waren. Jene unabhängig arbeitenden Autoren konnten "frei [ihre] Ausdrucks- und Gestaltungsmittel wählen" und blieben "von kommerziellen Erwägungen weitgehend unberührt"⁴⁸. Thomas Becker sieht aus diesem Grund in den sogenannten *Underground-Comix* der 1960er Jahre und den Werken Robert Crumbs die eigentlichen Vorläufer für die Independent-Comics der 1990er und 2000er Jahre. Es handele sich dabei um eine ähnliche Form der Autonomie in den Produktionsbedingungen und eine damit einhergehende ökonomische Unabhängigkeit. Die Independent-Comic-Welle der 1990er Jahre zeichnet sich zudem durch einen vergleichbaren Netzwerkcharakter aus; insbesondere die Gründung des französischen Independent-Verlages L'Association im Jahr 1990 förderte das von Großverlagen unabhängige Comicschaffen und kreierte ein Netzwerk an Comiczeichnern in- und außerhalb Frankreichs. Durch regelmäßige Kooperationen oder gemeinsame Veranstaltungen konnte dieser kulturelle Bereich damit mehr Sichtbarkeit erlangen und zu einem fixen Bestandteil der französischen Kulturlandschaft werden.

Für jene Comics, deren Vormarsch Mitte der 1990er Jahre begann und die immer mehr Formexperimente und Erzählweisen wagten, stehen also mehrere Begrifflichkeiten zur Verfügung; diese seien laut den Herausgebern des Sammelbandes *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums* als "Ausprägungen spezifischer Diskurse sowie als Ergebnis von Verhandlungen zwischen Produzenten und Rezipienten"⁴⁹ zu verstehen. Weiters würden sie diese Art der Comics auch defintorisch von anderen Comicformen abgrenzen: Zur Auswahl stehen neben *nouvelle bande dessinée* und *graphic novel* die Begriffe "[...] 'Autorencomic' (in Abgrenzung von arbeitsteilig hergestellten und massenhaft produzierten Seriencomics) und 'Independent Comic' (auch 'Underground

48 *Reddition. Zeitschrift für Grafische Literatur*. Nr. 21. Hg. von Volker Hamann. Hamburg: Verlag Volker Hamann, Edition Alfons 1993. Vorwort der Redaktion.

49 Daniel Stein, Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva: *Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.7-28, hier S.12

Comic') als Gegenbegriff zum 'Mainstream' mit Betonung auf der Unabhängigkeit von den Vertriebsstrukturen und der kommerziellen Marktausrichtung großer Comicverlage wie DC und Marvel."⁵⁰ Der hier genannte Begriff des Independent-Comic ist meines Erachtens am zutreffendsten. Es ist ein relativ weiter Begriff, welcher unabhängig produzierte Comics, die in Arbeitsteilung hergestellt wurden (wie etwa *Pourquoi j'ai tué Pierre* von Oliver Ka und Alfred) nicht ausschließt. Zudem bezieht er sich nicht auf eine spezielle nationale Strömung wie *nouvelle bande dessinée* und versucht nicht, den Begriff des 'Comic' an sich zu ersetzen wie die Bezeichnung *graphic novel*. Deswegen möchte ich ihn in meinen weiteren Ausführungen beibehalten.

Mit Thomas Becker betrachte ich den 'autobiografischen' Comic nun als eine Unterkategorie jener Independent-Comics. Tatsächlich ist das autobiografische Erzählen innerhalb dieser Strömung nur eine von vielen narrativen Erzählformen. Allerdings wird die Autobiografie auffällig häufig von Independent-Autoren gewählt:

Überblickt man einmal die Galerie jener komplex strukturierten Comics, die als anspruchsvolle *graphic novels* gefeiert werden, fällt in der Tat auf, dass es von Art Spiegelman bis Chris Ware, von Marjane Satrapi bis Julie Doucet, von David B. bis Lewis Trondheim ein dafür bevorzugtes Genre gibt: die Autobiografie oder zumindest die autobiografische Fiktion.⁵¹

Becker suggeriert hier, dass es sich beim autobiografischen Comic um ein eigenes Genre handeln könnte; zumindest finden sich in der Comicgeschichte auch Vorläufer für diese Art des Erzählens.

4.2 Vorläufer des aktuellen 'autobiografischen' Comic

Autobiografische Comics, Comics die den Autor zum Protagonisten machen oder Comics mit autobiografisch gefärbten Ich-Erzählern sind keine völlig neue Erscheinung. Bereits die Zeichner früher Zeitungs-Strips verfassten neben ihren

⁵⁰ Daniel Stein, Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva: *Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium*. S. 11f

⁵¹ Thomas Becker: *Genealogie der autobiografischen Graphic Novel*. S.240

fiktionalen Werken einzelne Cartoon-Strips, in denen sie sich selbst und ihre zeichnerischen Bemühungen abbildeten. Dazu gehören etwa Lyonel Feininger, Autor der *Katzenjammer Kids* – er stellte sich beispielsweise als Marionettenspieler dar, der die eigenen Comicfiguren an den Fäden hält – oder auch Winsor McKay, Autor von *Little Nemo in Slumberland*, Fontaine Fox und George Herriman.⁵² Die Autoren sprachen damit aber eher das Metier des Zeichners an als das eigene (Er-)leben.

Daniel Stein stellt in seinem Artikel über Comicautoren-Selbstportraits hier bereits ein Element fest, dass sich auch in heutigen autobiografischen Werken finden lässt: "Es existiert ein Topos im Zeichenrepertoire von Comic-Autoren, [...] der auf eine gesteigerte Selbstreflexivität sowie ein verstärktes Gattungsbewusstsein hindeutet: der Künstler am Zeichentisch vor dem leeren Blatt Papier, umringt oder bedrängt von seinen Figuren."⁵³ Neben solchen frühen autobiografischen Elementen im Comic lassen sich vor allem zwei wesentliche Autoren nennen, die den aktuellen 'autobiografischen' Comic beeinflussten: Robert Crumb und die *Underground-Comix* der 1960er bzw. 1970er Jahre, sowie Art Spiegelman und sein Werk *Maus* in den 1980er Jahren.

Robert Crumb gilt als einer der ersten Comic-Autoren, die das eigene Leben und Erleben zum Gegenstand ihrer Geschichten machten. 1943 in Philadelphia, Pennsylvania in den USA geboren, veröffentlichte er 1968 seine ersten Comics im selbstgegründeten Magazin *ZAP Comix*; ein wichtiger Moment in der Comic-Historie, der als "Geburtsstunde des Underground-Comics" bezeichnet wird.⁵⁴ Der Autor nannte seine Geschichten, in denen sehr häufig Themen wie Pornografie, Gewalt und Drogen vorkamen, selbst "Comix", wobei das X für 'x-rated' (also 'nur für Erwachsene') stand. Mit diesen Themen wandte Crumb sich bewusst gegen den amerikanischen Comic-Mainstream (vor allem Superhelden- und Kindercomics), der dem Klischee entsprach, Comics seien nur etwas für Kinder, Jugendliche und

52 Vgl. zu Winsor McKays Selbstdarstellungen etwa Jannis Manolis Violakis: *Spiegel-Bilder. Der Comic im Comic*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.258-268, hier S.259f.

53 Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.233

54 vgl. Klaus Schikowski: „Folks, I'm going to speak plain...“. *Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.90-109, hier S.91

unintelligente Menschen. Auf dem Cover der ersten Ausgabe von *ZAP Comix* prangte dementsprechend der Hinweis "For Adult Intellectuals Only".⁵⁵ Crumbs radikale Werke beinhalteten genaue Beschreibungen psychischer und sozialer Mängel seiner (autobiografisch geprägten) Figuren, wie sexuelle Obsessionen, Selbstzweifel, Neurosen, Phobien etc. und wirkten dadurch auch streckenweise wie eine Art Selbsttherapie.

Der Autor gilt unter Anderem als der Schöpfer der cartoonistischen Comic-Figuren Fritz The Cat und Mr. Natural; Figuren, die Crumb ins Umfeld der Hippie-Bewegung hineinsetzte und damit das eigene Alltagsgeschehen kommentierte. Die fiktiven Figuren Crumbs enthüllen nach Schikowski Aspekte der Identität des Zeichners und dessen Persönlichkeit; Fritz the Cat wurde etwa als Alter Ego des Autors wahrgenommen.⁵⁶ Ab den 1970er Jahren stilisierte Robert Crumb sich jedoch immer häufiger selbst als Comic-Figur: 1971 veröffentlichte er einen einseitigen Comic mit dem Titel *The Truth*, in dem er sich selbst als "underground cartoonist & folk hero R. Crumb" an die Leser wandte. Im gleichen Jahr antwortete sein gezeichnetes Alter Ego im Einseiter *A Word to You Feminist Women* auf die Misogynie- Vorwürfe, die ihm von der Frauenbewegung gemacht worden waren, und 1972 erschien im Band *People's Comics* eine Kurzgeschichte namens *The Confessions of Robert Crumb*, die eine radikale Beichte über die tiefsten seelischen Abgründe, sexuellen Obsessionen und ödipalen Komplexe der Crumb-Figur enthielt. Schließlich war Crumb in der 1972 in *XYZ Comics* publizierten Kurzgeschichte *The Many Faces of R. Crumb* auf der Suche nach der eigenen Identität, wenn er die Frage stellte: "Who is this Crumb?"⁵⁷

Crumb hatte durch seine Geschichten über das eigene Umfeld und mit der permanenten Verhandlung des eigenen Selbst und dessen Neurosen also ein für den Comic neues Themenfeld erschlossen: "Was er damit losgetreten hatte, sollte mit dem Verschwinden der Subkultur der Comix zunehmend an Bedeutung gewinnen, an die Stelle politischer Träume und Visionen traten das Private und Alltägliche, das

55 Klaus Schikowski: *Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung*. S.91

56 Vgl. Klaus Schikowski: *Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung*. S.92

57 vgl. ebd. S.97

Leben der Zeichner selbst wurde zum Steinbruch für Geschichten."⁵⁸ Schikowski sieht außerdem als eine der wesentlichen Errungenschaften Crumbs die "neue narrative Freiheit im Comic" und bezeichnet seine Werke als "Prototypen der autobiografischen Comic-Erzählung, mit der Crumb der Kurzgeschichte im Comic neue Facetten ermöglicht hat."

Tatsächlich zeichnete Crumb in seiner frühen Phase noch keine längeren Comics, sondern vorwiegend Kurzgeschichten. Dies sollte sich durch seine Zusammenarbeit ab 1976 mit dem Autor Harvey Pekar (1939-2010) ändern, der längere narrativ-autobiografische Geschichten über seinen eigenen, wenig spektakulären Alltag und Themen wie Einsamkeit oder Isolation verfasste. Da dieser selbst seine mangelnden Zeichenkenntnisse anerkannte, entwarf er storyboardähnliche Tableaus mit Strichmännchen und dem einzufügenden Text, welche anschließend von Robert Crumb und auch anderen Autoren in Comics umgesetzt wurden. So stammt einer der ersten längeren Comics⁵⁹, die ausschließlich autobiografische Geschichten enthalten, aus Harvey Pekars Feder: *American Splendor: The Life and Times of Harvey Pekar* (1976).⁶⁰ *American Splendor* wurde bis 2008 wie eine Serie weitergeführt und 2003 auch verfilmt; 1994 erschien außerdem der von Frank Stack illustrierte Comic *Our Cancer Year*, der von Pekars Kampf gegen den Krebs erzählt und von ihm und seiner Frau, der Autorin Joyce Brabner, gemeinsam verfasst wurde. Der Reportage-Comic-Autor Joe Sacco sieht in Harvey Pekar einen der wichtigsten Vorläufer der autobiografischen Comic-Erzählung:

The best of his stories about day-to-day life – about his loves, his obsessions, his work, his hobbies, his neuroses, his illness, his successes, his failures – were powerful examples of what comics could be. Crumb, Griffith [*Bill, ebenfalls ein Underground-*

58 Andreas C. Knigge: *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*. Hamburg: Europa Verlag 2004. S.381

59 Der erste längere autobiografische Comic wurde bereits 1972 von einem dem Comix-Underground zugehörigen Cartoonisten namens Justin Green entworfen – er trug den Namen *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, umfasste vierzig Seiten und kann damit auch als Vorreiter des Comic-Romans gelten. *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* ist ein Bericht über Schuldgefühle in der Jugend aufgrund der eigenen Sexualität. Die autobiografisch geprägte Figur Binky Brown meint, mit der ihr ausströmenden Sexualität religiöse Symbole (Kirchen und vor allem Marienbilder) zu kontaminieren und entwickelt aus dem Gefühl der Schuld heraus diverse neurotische Methoden, um dies zu vermeiden. Vgl. dazu Klaus Schikowski: *Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung*. S.99, oder auch Dirk Rehm: *New Comics. Von Chester Brown bis Carol Swain*. In: *Reddition. Zeitschrift für Grafische Literatur*. Nr. 21. Hg. von Volker Hamann. Hamburg: Verlag Volker Hamann, Edition Alfons 1993. S.44-60, hier S.45

60 Vgl. Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.209, Fußnote 29

Comics-Autor; Anm. M.R.], Spiegelman and others also were pivotal in preparing the ground for the rest of us, but Harvey was an essential component in that underground mix; it is hard to imagine what comics would look like today without his groundbreaking, autobiographical explorations."⁶¹

In den 1970er Jahren erschienen noch weitere autobiografische Comics, welche auf realen historischen Begebenheiten basierten und auch politische Inhalte hatten. Keiji Nakazawas 1973 in Japan erschienenenes *Barfuß durch Hiroshima* berichtet, wie der Autor als Kind den Atombombenabwurf in Hiroshima überlebte⁶², und in *Paracuellos* erzählt Carlos Gimenez 1976 von seiner Jugend unter der Diktatur Francos. Diese Werke erschienen jedoch erst in den 1980er Jahren in Frankreich und Deutschland und fanden damals noch wenig Beachtung.

Das nächste für die Geschichte des autobiografischen Comicschaffens bedeutende Werk wurde 1986 in den USA veröffentlicht. Art Spiegelman publizierte seinen Comic *Maus. A Survivor's Tale* zunächst von 1980 bis 1985 in dem von ihm verlegten Magazin *RAW* und gab ihn 1986 im Pantheon-Verlag als Buch heraus. Der zweite Teil der Geschichte folgte später; 1991 erschien die gesamte Erzählung bei Pantheon.⁶³ In *Maus* rollt der jüdischstämmige Art Spiegelman die Geschichte seines Vaters, eines Auschwitzüberlebenden, zur NS-Zeit auf; er selbst spielt dabei die Rolle des Interviewers, der seinen Vater über seine Erlebnisse im zweiten Weltkrieg und in den Konzentrationslagern befragt. Die ernste, historische Thematik und die Darstellung von Schrecken und Grausamkeit in den Konzentrationslagern brach mit den gängigen Vorstellungen von Comics als Kindergeschichten oder unterhaltsame, politisch harmlose Cartoons. Spiegelman wies bewusst auf diesen Umstand hin, indem er sein Werk *Maus* nannte (was als Anspielung auf Mickey Mouse gelesen

61 Joe Sacco, zitiert nach: Tom Spurgeon: *Harvey Pekar, 1939-2010*. 13. Juli 2010. Auf: http://www.comicsreporter.com/index.php/harvey_pekar_1939_2010/

62 Ich erwähne hier auch bewusst einen japanischen Manga, da es sich bei *Barfuß durch Hiroshima* um den ersten Manga überhaupt handelt, der in englischer Übersetzung in den USA (1978) erschien. Der Manga wurde auch in weitere Sprachen übersetzt und in den 1980er Jahren in Europa publiziert. *Barfuß durch Hiroshima* kam 1982 im Rowohlt Verlag auch in Deutschland heraus und war damit der erste Manga in deutscher Sprache. Wegen mangelnden Erfolges wurde die Produktion jedoch bald wieder eingestellt; eine mehrbändige Neuauflage mit einem Vorwort von Art Spiegelman erschien ab 2004 im Carlsen Verlag. Der Comic wurde im Nachhinein mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und gehört heute zu den Klassikern der Comicgeschichte. Vgl. hierzu den Artikel Andreas C. Knigges auf seiner Internetseite: *Barfuß durch Hiroshima*. <http://www.ac-knigge.de/archiv/barfuss-durch-hiroshima/> [zuletzt eingesehen am 30.04.2011]

63 Vgl. Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.215

werden kann) und alle handelnden Figuren als Tiere darstellte (die Juden wurden als Mäuse gezeichnet, die Nazis als Katzen, die Polen als Schweine etc.). Die in *Maus* mitreflektierten Comickonventionen und Comicgeschichte weisen Spiegelmans Entscheidung für das Medium Comic als einen bewussten Schritt aus. Das Werk wurde mittlerweile in der Kulturwissenschaft stark rezipiert⁶⁴ und gilt als bedeutend für die öffentliche Wahrnehmung des Comic, da es bewies, dass sich das Medium jedem erdenklichen Thema widmen kann. Spiegelman strich neben der historischen und politischen Thematik auch das eigene Erleben hervor, indem er sich selbst zu Beginn des zweiten Bandes als schreibgeplagter Autor am Schreibtisch zeichnete, mit einer Maus-Maske über dem Gesicht. (s.Abb.1)



Abb.1, *Maus*, S.41, Panel 5

Der Autor veröffentlichte noch weitere Comics, in denen er auf die Probleme des Comiczeichnens hinweist. Dazu gehört der von Underground-Comics beeinflusste Sammelband *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@&*!* (2005) oder *In*

64 Vgl. die umfangreiche Sekundärliteratur zu *Maus*; etwa die Artikel zu Art Spiegelman im Sammelband *The Graphic Novel: Jan Baetens [Hg.]: The Graphic Novel. Leuven University Press 2001.*, oder auch Ole Frahm's *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelman's MAUS – A Survivor's Tale*, München: Fink 2006. Weitere Werke werden auch bei Daniel Stein angeführt; vgl. Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.213, Fußnote 35.

the Shadows of No Towers (2004), das sich mit dem Anschlag des 11. Septembers 2001 und dessen psychologischen Folgen befasst.⁶⁵

Wenn Robert Crumb thematisch und stilistisch als Vorläufer und wesentlicher Einfluss der narrativen und experimentellen autobiografischen Comics der 1990er und 00er Jahre gelten kann, so ist Art Spiegelmans *Maus* als bedeutendster Einfluss für die dokumentarischen Reportagecomics zu nennen. *Maus* berichtet von einem reellen historischen Ereignis von einem sehr persönlichen Standpunkt aus; eine Vorgangsweise, die die dokumentarischen Comics in ihren Reise-, Kriegs- und Geschichtsberichten übernehmen. Betont wird zwar das Reale der beschriebenen Ereignisse, jedoch sieht der Leser alles mit den Augen des sich mitten im Geschehen befindlichen Ich-Erzählers. Spiegelmans *Maus* wurde 1992 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet, was ein Novum für eine Comic-Publikation darstellte.⁶⁶ Sowohl Crumb und Pekar als auch Spiegelman beeinflussten und begünstigten die Entwicklung der Strömung 'autobiografischer' Comics in den 1990ern, welche zeitgleich in mehreren Ländern Europas und Amerikas aufkam.

4.3 Aktuelles autobiografisches Erzählen im Comic in Frankreich, den USA, Kanada, Deutschland und Österreich

Autobiografische Comics wurden in den 1990er und 00er Jahren international zunehmend publiziert, wobei nationale Entwicklungsunterschiede des Mediums festzustellen sind. Eine besondere Rolle für das autobiografische Erzählen im Comic spielen Frankreich (bzw. der frankobelgische Raum), die USA und Kanada. Schließlich werden auch Deutschland und Österreich auf ihre (autobiografische) Comicproduktion untersucht; andere europäische Länder und der asiatische Raum

⁶⁵ vgl. Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.218ff

⁶⁶ Andreas Platthaus präzisiert hierzu, dass Art Spiegelman genau genommen nicht der erste Comicautor war, der den Pulitzer-Preis erhielt. Vor ihm waren schon 1948 Rube Goldberg, 1975 Gary Trudeau und 1986 Jules Feiffer mit dem begehrten Preis ausgezeichnet worden. Alle drei Autoren veröffentlichten ihre Comics allerdings in Zeitungen und wurden damit in die Tradition satirisch-politischer Karikatur gestellt, eine Kategorie, für die es auch vor Rube Goldberg bereits etliche Pulitzer-Preise gegeben hatte. Spiegelmans *Maus* wurde mit einem Sonderpreis ausgestattet, "weder als fiktives noch als dokumentierendes Werk." Vgl. Andreas Platthaus: *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga*. München: C.H. Beck 2008. S.68f

müssen aus Platzgründen ausgespart werden.

In Frankreich kam es nach den Errungenschaften der 1980er Jahre von *Métal Hurlant* (1975-1987), einem Comic-Magazin, das mehr inhaltliche Freiheit und Experimente zuließ als zuvor,⁶⁷ und Comics mit Alltagsthematiken wie jenen von Claire Bretécher, in den 1990er Jahren zu einem Boom autobiografischer und experimenteller Comics. Bedeutend für deren Verbreitung war vor allem der Independent-Verlag L'Association, der 1990 von Lewis Trondheim, Menu, Stanislas, Mattt Konture, Killoffer und David B. ins Leben gerufen worden war.⁶⁸ Auch mehrere weitere neugegründete Kleinverlage, die sich der Publikation von Independent-Comics verschrieben hatten, hatten autobiografisch gefärbte Werke in ihrem Verlagsprogramm, so etwa die Verlage Ego Comme X, Shampooing (ein Zweig des großen Comicverlages Delcourt), Cambourakis, etc. Sowohl die bei L'Association als auch bei anderen kleineren Verlagen publizierten Werke zeichnen sich zu einem großen Teil durch grafischen Minimalismus, Abstraktion und Formexperimente aus. Speziell im frankobelgischen Raum kam es in jener Zeit auch zur Gründung von avantgardistischen Zeichner-Gruppen, die experimentelle Zugänge zum Comic wählten. Die im Umfeld des Verlages L'Association angesiedelte Vereinigung OuBaPo (Ouvroir de la bande dessinée potentielle) entstand in Anlehnung an die OuLiPo-Gruppe (Ouvroir de la Littérature Potentielle) in der Literatur und setzte sich mit deren Regeln und Thesen auseinander.⁶⁹ "Seit Oktober 1992 existiert die sich mit den "Zwängen" im Medium Comic beschäftigende OuBaPo-Gruppe als "offiziell genehmigte Filiation der 'OuLiPo'-Gruppe"⁷⁰. In seinem Manifest 'Ouvre-Boite-Po' hatte OuLiPo-Präsident Noel Arnaud 1992 dazu aufgerufen, alle erdenklichen realen oder potentiellen Kunstformen in das "Ou-X-Po-

67 Vgl. zum Magazin *Métal Hurlant* etwa Thomas Becker: *Genealogie der autobiografischen Graphic Novel*. S.245

68 Vgl. Andreas Platthaus: *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga*. S.84

69 In seinem Aufsatz *Ein erster Blumenstrauß von Zwängen. Die Spielregeln von OuBaPo* dokumentiert Thierry Groensteen die paar Dutzend "Zwänge" im Medium des Comic, die in den OuBaPo-Bänden bereits festgestellt und aufzubrechen versucht wurden, darunter verschiedene "generative" und "transformative" Zwänge. Vgl. Thierry Groensteen: *Ein erster Blumenstrauß von Zwängen. Die Spielregeln von OuBaPo*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998.

70 Jens Balzer: *Differenz und Wiederholung. Von Tintin zu den Oubapoten*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998. S.175-177, hier S.177

Universum" zu integrieren.⁷¹ Bisher erschienen bei L'Association vier Sammelbände des OuBaPo (1997-2005), die sich experimentellen Phänomenen wie dem Comic-*Palindrom*, *pluri-lecturabilité*, *substitution*, *hybridation*, etc. widmen. Neben der OuBaPo-Gruppe wurden auch noch die Gruppen Amok (in Paris) und Frigo (in Brüssel) gegründet, welche aus experimentell arbeitenden Zeichnern bestanden.⁷²

Gemeinsam mit den Formexperimenten, die den Independent-Comic und damit auch den autobiografischen Comic mitbestimmten, war auch eine neue grafische Einfachheit zu bemerken. Jens Balzer sieht aus diesem Grund vor allem in den Werken des Comic-Zeichners Hergé⁷³ einen europäischen Vorläufer für die Mitglieder von L'Association: "Es zählt zu den Merkmalen der neueren französischsprachigen Comic-Schulen, daß sie Hergé als Meister der erzählerischen Kombinatorik wiederentdecken – und dabei auch neue Perspektiven auf seinen visuellen Minimalismus gewinnen."⁷⁴ Dabei sei er also nicht unbedingt inhaltlich, sondern vor allem auf zeichnerischer Ebene ein Vorbild für die Arbeiten der Künstler von L'Association gewesen. Hergé "stilisiert [...] seine graphischen Zeichen wie Schriftsymbole. Auch seine Helden hält er zeichnerisch knapp: Tims Profil wird bloß durch ein paar Striche, Kurven und Punkte skizziert."⁷⁵

Die meisten der Mitglieder von L'Association arbeiten zum Teil oder gänzlich autobiografisch; meistens sind es auch genau diese autobiografischen Werke der Autoren, die von Theoretikern in den Comic-Kanon aufgenommen werden: so etwa *Approximativement* (1995) von Lewis Trondheim, *Persepolis* (2000-2003) von Marjane Satrapi, *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer* (2001) des Autoren Killoffer, *L'Ascension du Haut Mal* (1997-2003) von David B., *Le Petit Christian I und II* (1998, 2008) von Blutch oder die im Verlag Dargaud erschienene, kommerziell erfolgreiche Serie *Le combat Ordinaire* (2003-2008) von Manu Larcenet. Auch den großen Preis des Comicfestivals in Angoulême gewannen seit den 1990er Jahren einige autobiografisch arbeitende Künstler: etwa 1999 der in Paris

71 Jens Balzer: *Differenz und Wiederholung. Von Tintin zu den Oubapoten..* S.177

72 vgl. Jens Balzer: *Materialität und Geometrie. Comics von 'Frigo', 'Amok' und 'L'Association'*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998. S.137-138, hier S.137

73 Der belgische Autor Hergé ist Erfinder der *Tintin*-Serie, zu deutsch *Tim und Struppi*.

74 Jens Balzer: *Differenz und Wiederholung*. S.176

75 Ebd. S.175

lebende Robert Crumb, 2002 Joann Sfar, 2006 Lewis Trondheim, 2008 Philippe Dupuy und Charles Bebérian, und 2009 Blutch.⁷⁶ Auf diesem Festival, dem *Festival international de la bande dessinée*, wird seit seiner Gründung im Jahr 1974 jährlich der Grand Prix d'Angoulême (Preis für das Gesamtwerk oder historische Bedeutung für die Entwicklung des Mediums) vergeben; der Gewinner des Grand Prix nimmt gemäß der Festivaltradition im darauffolgenden Jahr die Rolle des Festivalpräsidenten ein. Das Comicfestival von Angoulême ist das größte seiner Art in Europa und versteht sich als internationale Veranstaltung, zeichnet aber trotzdem häufig eher europäische Künstler aus. So wurde etwa Art Spiegelman erst mit großer Verspätung, im Jahr 2011, der Grand Prix verliehen.

In Frankreich lässt sich seit den 1990er Jahren auch die Entstehung von autobiografischen Migrant comics beobachten. Die Veröffentlichung von *Persepolis* der Iranerin Marjane Satrapi war ein wichtiger Schritt in Richtung Öffnung des Comicmarktes für Comics aus bzw. über andere Kulturen. In Folge der Publikation von *Persepolis* entstanden in Frankreich zahlreiche autobiografische Berichte in Comicform, die von Migranten verfasst wurden.⁷⁷ Als die animierte Verfilmung des Comic von Marjane Satrapi in die Kinos kam, wurde das Thema zudem einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht – was nicht nur die Verständnisbereitschaft für die iranische Kultur förderte, sondern zugleich auch die Toleranz und das Interesse für die Medien Animationsfilm und Comic erhöhte.

In den USA kam es in den 1980er und 1990er Jahren zu weiteren Entwicklungen des 'autobiografischen' Comic, die auf den Errungenschaften der Vorreiter Robert Crumb, Harvey Pekar oder Art Spiegelman aufbauten. Zunächst entstanden ab den 1980er Jahren immer mehr Alltagsgeschichten im Comic, die nicht direkt autobiografisch, dafür aber von der Lebens- und Umwelt der Autoren inspiriert waren. Dazu gehörten

76 Vgl. die jeweils aktuelle Internetseite des Festivals: www.bdagoulême.com/ [zuletzt eingesehen am 15.04.2011]

77 Besonders populär wurde die Serie *Aya de Youpogon* (bisher 5 Bände, 2005-2009) der afrikanischen Autorin Marguerite Abouet und dem französischen Zeichner Clément Oubrerie, welche in autobiografischer Weise vom Alltag junger Menschen an der Elfenbeinküste erzählt. Auch in weiteren Ländern Europas trat man in die Fußstapfen Marjane Satrapis: Unter Anderem entstanden der Comic *Nylon Road* der Iranerin Parsua Bashi, der eine Migrationsgeschichte zwischen dem Iran und der Schweiz wiedergibt, *Ma mère était une très belle femme* der in Südafrika aufgewachsenen Autorin Karlien de Villiers und *Liebe schaut weg* der Deutsch-Amerikanerin Line Hoven.

etwa die vielen selbstverlegten Magazine, die rund um die Punk-Bewegung entstanden, oder auch die *Love & Rockets*-Geschichten von Jaime und Gilbert Hernandez (ab 1982). Alltag und Jugendkultur waren auch die Themen des Autors Peter Bagge, der das Aufkommen der Grunge-Bewegung in seinen Comics verarbeitete. Er löste Robert Crumb in der Herausgeberschaft des Magazins *Weirdo* ab, das dieser von 1981 bis 1984 betreut hatte. Bagge zog anschließend, im Jahr 1985, nach Seattle, schloss sich dort dem neu gegründeten Independent-Verlag Fantagraphics an und gab bald sein eigenes Magazin *Neat Stuff* heraus. Die zentrale Figur dieser Hefte, Buddy Bradley, bekam schließlich fünf Jahre später ihr eigenes Heft, *Hate*, das als authentisches Porträt der Jugendkultur der 1990er Jahre und der Grunge-Subkultur gewertet wurde. In der Tradition Crumbs ging es darin häufig um sexuelle Obsessionen, Alltagsgedanken und -erlebnisse und den Umgang mit dem eigenen Körper.⁷⁸ Viele kanadische Autoren, die etwa zur gleichen Zeit publizierten, widmeten sich ebenfalls den Thematiken Körper und Alltag und arbeiteten dabei autobiografisch. In den 1980er und frühen 1990er Jahren gab Fantagraphics eine Reihe dieser rein autobiografischen Comic-Projekte heraus, darunter etwa Chester Browns *Yummy Fur* (1986), Joe Matts 1987 begonnenes *cartoon diary* (das 1992 mit dem Titel *Peep Show* auch als Buch erschien), Julie Doucets *Dirty Plotte* (1987) oder Seths *Palooka-Ville* (1991). Diese Publikationen fokussierten sehr stark das Innenleben der Hauptfiguren und auch, in der Tradition Crumbs, deren körperliche Freuden und Nöte. Die "bald ermüdenden exhibitionistischen Selbstspiegelungen"⁷⁹ dieser Autoren sollten als Wegbereiter für spätere autobiografische Publikationen fungieren.

Der US-amerikanische Verlag Fantagraphics spielte bei diesen Entwicklungen eine nicht unbedeutende Rolle. Er wurde in den 1980er Jahren aus dem seit 1976 publizierten Magazin *Comics Journal* gegründet und "found itself at the forefront of the burgeoning movement to establish comics as a medium as eloquent and expressive as the more established popular arts of film, literature, poetry, et al."⁸⁰ Der

78 Vgl. Andreas C. Knigge: *Alles über Comics*. S.381

79 Andreas C. Knigge: *Alles über Comics*. S.384

80 Internetseite des Verlages Fantagraphics: <http://www.fantagraphics.com/> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

Verlag verstand sich als Alternative zu den sonstigen amerikanischen Comic-Verlagen wie Marvel oder DC Comics, die nur Superhelden-Comics und Fantasy-Geschichten verlegten:

[Fantagraphics was] specialized in seeking out and publishing the kind of innovative work that traditional comics corporations who dealt almost exclusively in super-heroes and fantasy either didn't know existed or wouldn't touch: serious, dramatic, historical, journalistic, political, and satirical work by a new generation of alternative cartoonists as well as many artists who gained prominence as part of the seminal underground comix movement of the '60s.⁸¹

Einen ähnlichen Anspruch hatte auch der kanadische⁸² Independent-Verlag Drawn & Quarterly. Er entstand 1989 ebenso wie Fantagraphics aus einem Comic-Magazin, welches den gleichen Namen wie der spätere Verlag trug.⁸³ Die beiden Verlage Fantagraphics und Drawn & Quarterly bestimmen heute die nordamerikanische Independent-Comic-Produktion und verlegen sowohl fiktive Comics über Alltagsthematiken (etwa Daniel Clowes' *Ghost World* oder Adrian Tomines *Sleepwalk*) als auch Comics autobiografischen Inhaltes (Chris Ware, Craig Thompson, Joe Sacco, Guy Delisle etc.). Der erste dieser Autoren, Chris Ware, wurde

81 Homepage des Verlages Fantagraphics:

http://www.fantagraphics.com/index.php?option=com_content&task=view&id=54&Itemid=125
[zuletzt eingesehen am 15.04.2011]

82 Über die spezielle Entwicklung des Comicschaffens in Kanada schreibt Jean-Paul Gabilliet: "Comics publishing in Canada has suffered from the same problems that have chronically plagued the country's culture as a whole: the daunting competition of inexpensive – because previously amortized – French, British and American material, the limited domestic interest in, and appeal of, homemade cultural products, the difficulty for national producers of having to distance themselves from foreign models and formats, and finally, the insufficient size of the domestic market to support a national comics industry." Vgl. Jean-Paul Gabilliet: *Comic art and bande dessinée: from the funnies to graphic novels*. In: Coral Ann Howells / Eva-Marie Kröller [Hg.]: *The Cambridge History of Canadian Literature*. Cambridge [et al]: Cambridge University Press 2009. S.460-477, hier: S.463. Tatsächlich seien aber schon ab den 1960er Jahre eine Reihe von Comics entstanden, die entweder von der literarischen Avantgarde für Formexperimente benutzt wurden, oder aber politische, kanadaspezifische Probleme ansprachen. Zu den Literaten, die Comics publizierten, gehören etwa der Autor bp nichol, der für konkrete Poesie bekannt war, oder die Autorin Margaret Atwood, die unter dem Pseudonym Bart Gerrard ihre "Kanadian Kultchur Komiks" veröffentlichte: "Atwood used the cartoon form to debunk the English Canadian intellectual's left-wing dogmatism and she expressed scepticism toward Quebec's sovereignist government as well as disillusionment with the Liberals' ostensible commitment to cultural nationalism." (Ebd. S.471) Erst in den 1990er Jahren und mit dem Bekanntwerden der *graphic novel* sowie der Gründung des Verlages Drawn & Quarterly habe sich eine eigene kanadische Comic-Szene entwickelt, zu der Autoren wie Julie Doucet, Seth, Chester Brown oder Guy Delisle zählen – die alle autobiografisch erzählen. (Vgl. ebd. S.476f)

83 vgl. Internetseite des Verlages Drawn & Quarterly: <http://www.drawnandquarterly.com/> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

durch seine experimentell-autobiografischen Werke bekannt, die durch besondere Panelanordnungen und deren Vernetzung auf postmodernes Denken und das Aufbrechen von Leserichtungen referieren. Weiters ist der Autor Craig Thompson und sein sechshundertseitiges autobiographisches Werk *Blankets* (2003) zu erwähnen, das von der eigenen Jugend und der ersten großen Liebe erzählt. Craig Thompson verfasste außerdem einen Comic-Reisebericht über seine Erlebnisse in Marokko, *Carnet de Voyage* (2004).

Reiseberichte wie diese oder auch gezeichnete Reportagen mit politischem Anspruch nahmen etwa ab 2000 vor allem in den USA und Kanada zu. Die in den Medien unter den Begriffen 'Reportage-Comics' oder 'dokumentarische Comics' zusammengefassten autobiografischen Geschichten wurden sehr positiv von Kritikern aufgenommen und erfuhren auch sonst eine relativ starke Rezeption.⁸⁴ Zum 'Kanon' dieser Comics zählen bislang etwa die Reiseberichte des Kanadiers Guy Delisle, dessen in Nordkorea spielender dokumentarischer Comic *Pyongyang* große Verkaufszahlen erreichte.⁸⁵ Außerdem bekannte Autoren des Reportagecomic sind der Amerikaner Joe Sacco (z.Bsp. *Palestine*, 1996; *Footnotes in Gaza*, 2009), der Schweizer Karikaturist Patrick Chapatte (*Dans L'Enclos de Gaza*, 2009) oder die französischen Autoren Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert und Frédéric Lemercier, deren dreibändiger Comic *Le Photographe* (2003-2006) über ein Team der Ärzte ohne Grenzen in Afghanistan und Pakistan berichtet.

Auch zwei der wichtigsten frühen amerikanischen Comic-Theoretiker, die zugleich selbst Zeichner sind, brachten ihre eigene Person in ihren Comics ein. Will Eisner schrieb bzw. zeichnete seine eigene Autobiografie: *To the Heart of the Storm* (1991) und durch Scott McClouds 'wissenschaftliches' Standard-Werk *Understanding Comics* (1993) führt eine Figur, die den Autor selbst darstellt – was zugleich dessen subjektiven Blickwinkel auf das Thema unterstreicht.⁸⁶ (s.Abb.2)

84 Vgl. etwa die zahlreichen Zeitungsartikel zu dokumentarischen Comics im deutschsprachigen Raum, oder die vom Fernsehsender arte herausgegebene DVD *La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco: Histoire du BD Journalisme*.

85 Vgl. Andreas C. Knigge: *Die Chancen der Moderne. Ein Werkstattgespräch mit Reprodukt-Verleger Dirk Rehm*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.248-258, hier S.251

86 Dieser sehr subjektive Zugang und die Darstellung von wissenschaftlicher Theorie in Comic-Panels sind Gründe, warum *Understanding Comics*, trotz seiner elaborierten Ausführungen und seiner Bedeutung für die Comicwissenschaft, als Zitierquelle für wissenschaftliche



Abb.2, *Comics richtig lesen*. S.10, Panel 1.

In Deutschland rollte die Independent-Comic-Welle im Gegensatz zu Nordamerika oder Frankreich eher langsam an, was auf eine kaum vorhandene Tradition des Mediums zurückzuführen ist.⁸⁷ Nach dem zweiten Weltkrieg war der Comic im deutschsprachigen Raum noch lange verpönt und wurde als Schund und Kinderkram abgetan. Neben Importen aus dem Ausland (vor allem USA und Frankreich) gab es lange überhaupt keine eigene Comicproduktion.⁸⁸ Ab den 1980er Jahren entstanden einige humoristische oder auch politische Comics (beispielsweise von Ralf König oder Walter Moers), aber noch keine längeren, anspruchsvolleren Publikationen. In den 1990er Jahren veröffentlichten Künstler wie Anke Feuchtenberger⁸⁹ oder Martin tom Dieck schließlich äußerst abstrakte fiktive Comics, die eher im Bereich der Bildenden Künste anzusiedeln sind als im Bereich des Narrativen (etwa Feuchtenbergers Serie über *Die Hure H* oder Martin tom Diecks *Salut, Deleuze!*⁹⁰). Ein paar Jahre später, um 2000, kam es durch junge Graphic Design- und

Untersuchungen immer noch mit Vorsicht zu genießen ist.

87 Vgl. Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich*. S.20f

88 Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich*. S.21

89 Zu Anke Feuchtenbergers ornamentreichen Zeichenstil vergleiche den Aufsatz von Robin Detje: *Irgendwo in der Tiefe gibt es ein Licht. Postfeministische Ornamentik bei Anke Feuchtenberger*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998.

90 *Salut, Deleuze!* (1998) und *Neue Abenteuer des unglaublichen Orpheus (Die Rückkehr von Deleuze)* (2001), die Martin tom Dieck gemeinsam mit Jens Balzer verfasste, vereinen in ihren düsteren

Illustrations-Studenten zu einer ersten etwas ausgedehnten Comicströmung. Hamburg und Berlin wurden durch die Autoren Sascha Hommer und Mawil zu den Zentren eines – zumeist autobiografischen – deutschen Comicschaffens. Zu dessen Rezeptionsausweitung mag beitragen, dass der Zeichner Sascha Hommer die Comic-Zeitschrift *Orang*⁹¹ herausgibt, die aktuelle Comic-Kurzgeschichten aus Deutschland und der ganzen Welt versammelt. Deutsche Autoren wie Sascha Hommer, Mawil, Flix, Line Hoven, Ulli Lust und Arne Bellstorf wurden mittlerweile auch über die Grenzen Deutschlands hinaus rezipiert. Themen ihrer Werke sind fast ausschließlich der (eigene) Alltag und besonders die eigene Jugend. Dabei sind grafische und inhaltliche Einflüsse, vor allem durch amerikanische und kanadische Autoren wie Daniel Clowes, Adrian Tomine oder Craig Thompson, deutlich.

Die Verbreitung und das Entstehen des Independent-Comic im deutschsprachigen Raum wurde vor allem durch den Comicverlag Reproduct ermöglicht. Er wurde 1991 gegründet und importierte zunächst nur Comics aus dem Ausland. Die ersten verlegten Autoren waren Gilbert und Jaime Hernandez mit deren *Love & Rockets*-Serie, ab 1994 Daniel Clowes; zu den amerikanischen Autoren kamen ab dem selben Jahr allerdings auch deutsche Zeichner hinzu:

1994 wurde das Programm um Heftreihen deutschsprachiger Zeichner erweitert, die ihre Arbeiten zuvor als Fanzines selbst verlegt hatten: 'Artige Zeiten' von Andreas Michalke und Minou Zaribaf und 'KRM KRM' von Markuss Golschinski. Besondere Erwähnung gebührt auch den Künstlern des französischen Autorenverlages L'Association, von denen bei Reproduct deutsche Ausgaben erschienen sind: David B., Killoffer, Jean-Christophe Menu und Lewis Trondheim. Seit 1998 sind zunehmend Berliner und Hamburger Zeichner vertreten, von denen einige mit ihren Strips in der lokalen und überregionalen Presse bekannt geworden sind: ATAK, Arne Bellstorf, Anke Feuchtenberger, Fil, CX Huth, Reinhard Kleist, Mawil, Andreas Michalke, OL, Martin tom Dieck oder Minou Zaribaf.⁹²

Der Verlagskatalog von Reproduct besteht heute nahezu ausschließlich aus

Universen Figuren namens Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Lacan – der Autor scheint die Theorien Deleuzes, in Abgrenzung zu den Theorien des Strukturalismus, auf den Comic anzuwenden. Vgl. Internetseite von Martin tom Dieck: <http://www.mtomdieck.net/> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

91 Von *Orang* sind bislang acht Ausgaben erschienen; vgl. Homepage des Magazins: www.orang-magazin.net [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

92 vgl. Internetseite des Verlages Reproduct: <http://www.reprodukt.com/verlag.php> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

autobiografisch erzählenden Comics, die vor allem aus Deutschland, Frankreich, den USA und Kanada kommen und in deutscher Übersetzung zur Verfügung gestellt werden. Der Reprodukt-Verleger bestätigt diesen Hang zum Autobiografischen bei den Autoren seines Sortiments:

Bei allen Unterschieden ist den ZeichnerInnen gemeinsam, dass sie aus der Independent-Szene kommen und nicht die klassischen Comichemen bedienen. Häufig werden autobiografische Bezüge erkennbar, auch wo Fiktion entsteht, zum Beispiel bei Daniel Clowes oder Marc-Antoine Mathieu, bleibt die eigene Perspektive der wichtigste Ausgangspunkt.⁹³

Neben Reprodukt gibt es im deutschsprachigen Raum ansonsten wenige Independent-Comic-Verlage; nennenswert sind Edition 52 und der Schweizer Verlag Edition Moderne. Auch Veranstaltungen rund um das Medium Comic, Preise und Festivals sind noch eher rar. Das größte Comicfestival des deutschsprachigen Raumes, der Comicsalon Erlangen, findet aber bereits seit 1982 alle zwei Jahre in der deutschen Stadt Erlangen statt. In dessen Rahmen wird der "Max und Moritz-Preis" an jeweils zehn Comic-Künstler in verschiedenen Kategorien vergeben.⁹⁴ In der Schweiz gibt es einige kleinere deutschsprachige Comicfestivals wie das *Fumetto* in Luzern, aber auch französischsprachige Veranstaltungen.

Österreichs Comickultur schließlich ist noch kaum ausgeprägt: Comics werden hauptsächlich aus Deutschland importiert⁹⁵, wodurch auch in Österreich Comicpublikationen des Verlages Reprodukt rezipiert werden können. Das eigene Comic-Schaffen bewegt sich noch in einem sehr kleinen Bereich. In Zeitungen oder Zeitschriften findet man Karikaturen oder politische Cartoons (Tex Rubinowitz etc.). In Österreich scheint diese Form des karikaturistischen Kommentars zur Tagespolitik durch die Tradition von Karikaturkünstlern (Manfred Deix u.Ä.) oder dem Kabaretttheater weiter verbreitet zu sein. Tatsächliche Comic-Autoren, die sich der nicht-kommerziellen, narrativen Produktion verschrieben haben, gibt es in Österreich noch kaum. Eine Ausnahme stellt der Wiener Autor Nicolas Mahler dar, der zumeist

93 Reprodukt-Seite: <http://www.reprodukt.com/verlag.php> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

94 Vgl. die jeweils aktuelle Internetseite des Festivals: <http://www.comic-salon.de/> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

95 Vgl. Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich*. S.184

autobiografisch arbeitet und mittlerweile auch internationalen Bekanntheitsgrad erlangte – seine Werke wurden beispielsweise ins Französische übersetzt und beim Comicfestival in Angoulême vorgestellt. Verlegt wurden seine Comics für den deutschsprachigen Raum allerdings nicht bei einem österreichischen Verlag, sondern bei Reprodukt. In Österreich gibt es bislang nur sehr wenige und sehr kleine Verlage wie Tonto in Graz oder die Verlage selene und Luftschacht in Wien, zudem kaum Comicveranstaltungen und daher abseits des Mainstreams kaum Sichtbarkeit des Mediums in der Öffentlichkeit.⁹⁶ In den letzten Jahren hat sich dieser Umstand aber ein wenig verändert: Die Internetseite pictopia.at versorgt eine interessierte Comic-Gemeinde mit Informationen zu Veranstaltungen, und seit 2009 gibt es das erste österreichische Comic-Festival NextComic in Linz.⁹⁷ Zudem nehmen österreichische Buchhandlungen vermehrt Comics in ihre Sortimente auf.⁹⁸

96 Vgl. Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich*. S.184ff

97 Vgl. Homepage des Festivals: www.nextcomic.org [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

98 Vgl. zur österreichischen Comiclandschaft allgemein die Diplomarbeit von Melina Cichon: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich. Eine Untersuchung der österreichischen Comic-Kultur*.

5. Analysen ausgewählter Werke: Die zwei Analysepunkte

Die folgenden beiden Abschnitte dieser Arbeit, Kapitel 5 und Kapitel 6, widmen sich einer Analyse von fünf Primärwerken. In Kapitel 5 leite ich diese Untersuchungen durch Erklärung der Analysepunkte ein.

Meine Analyse wird sich aus zwei Hauptsträngen zusammensetzen: Zunächst untersuche ich den Inhalt der Erzählungen und die Narration – den *Plot* – und zweitens den Protagonisten und Ich-Erzähler – die *Figur*. Dabei beziehe ich mich auch auf die eingangs gestellte Frage: *Wie funktioniert autobiografisches Erzählen im Comic?* Für eine Bestimmung des Plot kann man sich fragen: *Was wird im 'autobiografischen' Comic erzählt? Und wie wird erzählt?* Weiters habe ich die Frage gestellt: *Wie wird das eigene Ich im 'autobiografischen' Comic repräsentiert?* Eine Beantwortung dieser Frage wird unter dem Analysepunkt *Die Figur* versucht.

5.1 Der Plot

Was und wie wird erzählt? Für die Analyse des Plot bzw. der Narration wurde ein Katalog an Einzelkriterien erstellt, nach denen das Erzählte untersucht wird: dies ist zunächst die jeweilige Relevanz von Fakt und Fiktion innerhalb des Comic; weiters die Rolle des Humors, die Bedeutung von metafiktionalen und medienreflexiven Techniken und schließlich die Rolle der sprachlichen Komponente. All diese Einzelkriterien scheinen aus unterschiedlichen Gründen, die weiter unten näher erläutert werden, relevant für eine Untersuchung autobiografisch erzählender Comics zu sein.

5.1.1 Fakt und Fiktion

Der erste Analysepunkt, 'Fakt und Fiktion', erscheint mir im Zusammenhang mit autobiografischem Erzählen besonders bedeutend. Nachdem die Autobiografie bereits als fiktives Konstrukt enttarnt und ihre Referenzialität auf eine außer- und prätextuelle Wahrheit widerlegt wurde (vgl. Kapitel 3), bleibt die Dualität von fiktiven und faktischen Elementen in einem Werk dennoch bestehen.

Zunächst hat die Rezeption des Autobiografischen für den Comic eine historische Bedeutung: Das Versprechen der Darstellung von Fakten und Realität trug dem Medium in den 1980ern einen besseren Ruf ein, als Art Spiegelmans autobiografisches Werk *Maus* erschien und bewies, dass sich der Comic auch sehr ernsten, realen Themen widmen kann und nicht ausschließlich lustig sein muss.⁹⁹ Das scheinbare Paradox, reale und auch politische Ereignisse mit dem Medium des Comic zu erzählen (und dabei nicht, wie in der Karikatur, einen kurzlebigen satirischen Kommentar abzuliefern), machte stärker auf den Comic aufmerksam; insofern ist das 'Nachzeichnen' von Realität ein wichtiger Schritt für das Medium, um Klischees aufzubrechen und den Comic als ein narratives Medium unter vielen zu begreifen. Um nun die Dualität von Fakt und Fiktion im 'autobiografischen' Comic zu analysieren, erscheint es mir sinnvoll, nach Markern für faktische und für fiktive Ereignisse zu suchen. Grundsätzlich werde ich bei dieser Analyse auf Hinweise in Bezug auf Raum (Orte), Zeit und handelnde Personen achten. Bei Fakten kann es sich demnach etwa um reale Namen, Orte, historische Ereignisse oder auch zeitliche Linearität handeln; zu eindeutig fiktiven, realitätsbrechenden Elementen zählen beispielsweise Traumsequenzen, elliptisches und diachrones Erzählen, Fantasiegestalten oder physikalisch unwahrscheinliche Geschehnisse.

5.1.2 Humor

Humor ist im Comic, trotz der etymologischen Verwandtschaft im Deutschen mit dem Wort 'Komik'¹⁰⁰, keine zwingende Komponente des Mediums.¹⁰¹ Zunächst wird er von Comictheoretikern nicht als universaler, definitionsbildender Bestandteil des Mediums angesehen; beispielsweise wird er in Scott McClouds anfangs angegebener, vielfach von Wissenschaftlern zitierten Definition von Comics als "sequential art" nicht als Charakteristikum angeführt. Dennoch scheint der Comic in der kollektiven

99 Tatsächliche Anerkennung und internationale mediale Aufmerksamkeit bekam Art Spiegelman für *Maus* allerdings erst mit der Pulitzer-Preis-Verleihung 1992.

100 In der französischen Bezeichnung für Comics, *bandes dessinées*, fehlt diese Konnotation des Humervollen.

101 Vgl. Thierry Groensteen: *Un objet culturel non identifié*. S.47

Wahrnehmung und auch im kollektiven Gedächtnis untrennbar mit Humor, dem Komischen und der Satire verknüpft zu sein; man denke etwa an Karikaturen und Comicstrips in Zeitungen oder Comicverfilmungen von komischen Stoffen wie *Astérix*. Besagte Träger-Medien des Comic (Zeitung, Film), die breite Teile der Bevölkerung erreichen und deren Rezeption kein besonderes Interesse für Comic erfordert, transportieren zu großen Teilen das 'Image' der grafischen Erzählung, welches in Folge zumeist mit Humor in Verbindung gebracht wird. Dass dieses Element des Komischen, Humorvollen tendenziell negativ konnotiert ist, ist ein Phänomen, mit dem sich etwa der Comictheoretiker Thierry Groensteen auseinandersetzt.

Der Humor ist für Groensteen eines der wesentlichen "handicap[es] symbolique[s]"¹⁰² des Comic, also einer der Faktoren, die immer noch seine Wahrnehmung als ernstzunehmende Kunstform verhindern. Dabei ist nicht zu vergessen, dass das Komische in nahezu allen Kunstformen als eine niedrigere Form des künstlerischen Schaffens betrachtet wurde und immer noch wird¹⁰³; als ein (literatur-)historisches Beispiel sei hier die Distinktion von Tragödie und Komödie bei den Griechen genannt, wobei der letzteren der beiden der niedrigere Rang zugesprochen wurde.¹⁰⁴ Sowohl für den Comic als auch für andere Kunstformen, welche sich des Komischen bedienen, handelt es sich also um einen symbolischen Kampf um Anerkennung, der weiterhin ausgefochten wird.

Beim Comic ist die Beziehung zur Form der Satire etwas komplexer; er sei eine "forme ayant recueilli l'héritage historique de la caricature et cultivant abondamment la satire"¹⁰⁵, also ein Medium, dessen Ursprünge bereits in satirischen Formen liegen und das sich dieser auch heute weiterhin bedient. Wenngleich im Comic viele andere Themenkomplexe möglich sind, die nicht im Bereich von Komik, Karikatur und Satire liegen, bleibe ihm, so Groensteen, doch weiterhin "la réputation d'être un genre voué, sinon à la drôlerie, du moins à l'amusement, au ludique." Neben diesem Ruf

102 Vgl. Thierry Groensteen: *Un objet culturel non identifié*. S.47

103 Vgl. zur Stellung von Parodie und dem Komischen etwa Ole Frahm: *Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics*. In: Michael Hein, Michael Hüners, Torsten Michaelsen [Hg.]: *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002. S:201-216, hier S.203

104 Vgl. Thierry Groensteen: *Un objet culturel non identifié*. S.47

105 Thierry Groensteen: *Un objet culturel non identifié*. S.47

des Unterhaltsamen, Spielerischen, der den Comic in die Nähe von Pop- und Unterhaltungskultur rückt, sind auch grafische Übertreibung und Abstraktion Elemente, die das symbolische "Handicap" nähren. Dabei werde nach Groensteen Abstraktion oft zu Unrecht als eine Abkehr von Wahrheit und Realität gelesen, während sie eigentlich dazu diene, das Wesentliche einer Sache herauszuarbeiten: "L'humour qui passe par l'exagération graphique ou la schématisation outrancière ne cherche pas à se détourner de la vérité, au contraire: il vise à l'exacerber."¹⁰⁶ Groensteens Ausführungen scheinen demnach den Humor im Comic zu verteidigen, ja der Comicerzählung eine humorvolle, abstrahierende Haltung zuzugestehen. In den Analysen der Primärwerke soll nun untersucht werden, inwieweit Humor für das autobiografische Erzählen im Comic eine Rolle spielt. Es stellt sich die Frage, ob und wie humorvolle Elemente integriert werden, und letztendlich auch, ob innovative Umgangsformen mit dem Humor in 'Comic-Autobiografien' zu finden sind.

5.1.3 Metafiktion und Intertextualität

Der dritte Analysepunkt behandelt den Einsatz von Intertextualität sowie von metareflexiven Techniken in den analysierten Primärwerken. Metafiktion und Autoreferenzialität werden oft als signifikante Merkmale der künstlerischen Produktion der Postmoderne aufgefasst: Autoren und Künstler, die sich selbst mit den gesellschaftlichen Veränderungen und der Realität dieser „contemporary culture“¹⁰⁷ konfrontiert sehen, versuchen in vielen Fällen auch, die erfahrene „Heterogenität der Lebenswelten“ in ihre Werke zu integrieren sowie die „Fragmente [der] Wirklichkeitswahrnehmung zu einem Ganzen zusammenzufügen“.¹⁰⁸ Ausdruck dieses Versuches können episodenhafte Erzählweisen und Verweigerung einer linearen narrativen Struktur, die sich zu einem ‚Ganzen‘ fügt, sein. Vor allem aber erkennt man metafiktionale Techniken am Thematisieren des Erzählvorgangs oder

106 Thierry Groensteen: *Un objet culturel non identifié*. S.49

107 Terry Eagleton: *The Illusions of Postmodernism*. Oxford / Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publ. 1996. S.vii

108 Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch deutschsprachige Prosa seit 1945. (Bd.2) Von der Neuen Subjektivität zur Popliteratur*. Tübingen [u.a.]: Francke 2006. S.282f

am Rekurren auf die Möglichkeiten des zum Einsatz kommenden Mediums.

Dieser Analysepunkt basiert unter anderem auf der Theorie Rolf Lohses, der in seinem Artikel *Acquefacques, OuBapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen bande dessinée* über eine generelle Tendenz des aktuellen Independent-Comic, Medienreflexivität und Metaebenen zu integrieren, spricht. Er erwähnt dabei vor allem den französischen Zeichner Marc-Antoine Mathieu, der in vielen seiner Comics mit Träumen, der Technik der mise-en-abyme und kafkaesken Raum- und Vorstellungswelten arbeitet. Häufig werden dabei Comics im Comic abgebildet, und der Protagonist erkennt sich selbst und seine Geschichte in den Zeichnungen wieder.¹⁰⁹

Unter diesem Punkt soll also untersucht werden, inwieweit intertextuelle sowie metareflexive und -referenzielle Strategien in 'autobiografischen' Comics zum Einsatz kommen und welche Funktion sie jeweils haben.

5.1.4 Sprachliche Aspekte

Schließlich soll in einem weiteren Analysepunkt die Rolle der sprachlichen Aspekte in 'Comic-Autobiografien' untersucht werden. Im hybriden Text-Bild-Medium Comic kommen Sprache und visueller Gestaltung für gewöhnlich eine gleichgestellte Bedeutung zu: beide Ebenen sind essentiell für das Verständnis und funktionieren nur im Wechselspiel miteinander.¹¹⁰

Zunächst stellen sich Fragen nach der Produktion dieser sprachlichen Äußerungen, also nach der Autorschaft. Der Comic-Autor ist laut Daniel Stein nach wie vor schwer zu definieren. Seine Autonomie als Autor und Künstler sei etwa lange Zeit

109 Vgl. Rolf Lohse: *Acquefacques, OuBapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen bande dessinée*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.309-334, hier S.319ff

110 Vgl. zur spezifischen Verschränkung der bildlichen und sprachlichen Zeichen im Comic beispielsweise Anne Magnussens genaue Analyse der Funktionsweise eines kurzen Comicstrips: *The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*. In: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen [Hg.]: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2000. S.193-208

bei serialen Produktionen wie Superheldencomics¹¹¹ oder den *Donald Duck*-Heften völlig in den Hintergrund getreten. Frühe Disney-Comics wurden oft nur unter dem Namen des Verlags publiziert und die Namen der Autoren nicht veröffentlicht, was dazu führte, dass beispielsweise Carl Barks erst spät und nur durch eine rege Fankultur seinen Status als herausragender Comic-Künstler erlangte.¹¹² Diese Anonymität des Autors sei allerdings erst durch die Serien- und Massenproduktionen aufgetreten; die Autoren früher Zeitungscomics wie Winsor McKay waren den Lesern bekannt, da diese sich auch immer wieder selbst bei ihrer Autoren- und Zeichnertätigkeit porträtierten.¹¹³ Durch den 'autobiografischen' Comic nun rückt der Comic-Autor und dessen (Privat-)Leben wieder stärker in den Blickpunkt des Leserinteresses. Auch in der medialen Rezeption wird dieser autobiografisch arbeitende Autor, der als alleiniger Verantwortlicher für seine sprachliche und visuelle Produktion gilt, durch Interviews, Dokumentation und Preisehrungen als autonom arbeitender Künstler wahrgenommen.

Neben einem solchen Comic-Autor, der in Personalunion als Szenarist, Dialogschreiber, Zeichner und Kolorist arbeitet, gibt es in der kommerzielleren Comicproduktion – vor allem in Nordamerika und Frankreich – die Tradition einer Arbeitsaufteilung auf mehrere Einzelpersonen, insbesondere eine Aufteilung in Szenarist und Zeichner. Der Szenarist, der oft als der eigentliche 'Autor' des Comic gilt, entwirft dabei eine Art Drehbuch, das Dialoge und Handlungsanweisungen enthält und dem Zeichner als Vorlage für seine visuelle Umsetzung dient. Als Beispiel für einen solchen dominanten Autor kann der Brite Alan Moore genannt werden, der seine 'Comic-Drehbücher' beispielsweise von Dave Gibbons (*Watchmen*), David Lloyd (*V for Vendetta*), Brian Bolland (*Batman: The Killing Joke*) oder Kevin O'Neill (*The League of Extraordinary Gentlemen*) grafisch umsetzen ließ.¹¹⁴ Die sehr genauen Bildbeschreibungen und Anweisungen Moores für

111 Die Superheldencomics kamen Ende der 1930er Jahre auf und waren auf ein Massenpublikum zugeschnitten. Ihre Autoren waren häufig anonym oder es wurde kollektiv gearbeitet. Vgl. dazu Stephan Ditschke, Anjin Anhut: *Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.131-178, hier S.132

112 Vgl. Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.202

113 Vgl. Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.205

114 Vgl. Daniel Stein: *Was ist ein Comic-Autor?* S.204f

die Zeichner ließen diesen oft wenig bis keinen Spielraum für eigene Interpretationen; allerdings sind auch zahlreiche Werke bekannt, für deren Herstellung die Zusammenarbeit von Szenarist und Zeichner egalitärer verlief (beispielsweise Neil Gaiman und Dave McKean oder Goscinny und Uderzo). Auch in der Geschichte des 'autobiografischen' Comic ist eine Kollaboration von Autor und Zeichner bekannt: Die Serie *American Splendor*, deren Geschichten aus dem Lebensalltag des Autors Harvey Pekar stammten und die von Robert Crumb zeichnerisch ausgeformt wurden. Ein neueres Beispiel ist der Comic *Pourquoi j'ai tué Pierre* des Autors Oliver Ka und des Zeichners Alfred. Beide Verfasser treten auch selbst im Comic auf: Der Zeichner Alfred hilft dem Protagonisten Oliver bei den Recherchen und fährt mit ihm zu den Schauplätzen seiner Erlebnisse, wodurch dessen Geschichte auch zu seiner eigenen Geschichte wird. Solche in Arbeitsteilung entstandenen Werke, die als Comic-Autobiografien präsentiert werden, werfen Fragen nach der Autorität des Autors sowie dem Persönlichkeitsgehalt und der Authentizität auf. Schließlich stellt die zeichnerische Umsetzung eines von einer anderen Person selbst erlebten Geschehnisses unweigerlich eine Interpretation dieses Geschehnisses dar. Im autobiografischen Comic ist eine Zusammenarbeit von mehreren Künstlern allerdings bisher sehr rar, und zumeist verarbeitet der Autor seine persönlichen Erlebnisse auch mithilfe seines persönlichen Zeichenstils.

Die sprachliche Ebene des Comic selbst wird eher selten für sich betrachtet, da sie als untrennbar von der visuellen Ebene gesehen oder aber als – zu Unrecht – irrelevant abgetan wird. In der Comictheorie gibt es dennoch einige sprachliche Aspekte, die bereits näher erforscht wurden, wie etwa Comicübersetzungen oder dem Comic eigene, sprachliche Besonderheiten: Die Sprache des Mediums ist vor allem durch den häufigen Einsatz von onomatopoetischen Wörtern bekannt, also Wörtern, die Klänge nachahmen ("bumm", "grrr", "woosh" usw.).¹¹⁵ Außerdem schafft der Comic, sowohl im experimentelleren wie auch im Cartoon-Bereich, visuelle Metaphern und spielt mit der Materialität von Sprache und Buchstaben.¹¹⁶ Ansonsten verbindet man

115 Vgl. etwa Marie Poloczek: *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung. Eine Analyse anhand autofiktionaler Comics und Animationsfilme*. Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft 2010. S.33

116 Besonders verbreitet ist dieses Phänomen in Cartoons, aber auch in Comics wie *Krazy Kat*.

im deutschsprachigen Raum oftmals die Wortschöpfungen der Übersetzerin Erika Fuchs mit dem Comic, welche beim Übersetzen der amerikanischen Disney-Comics (etwa vom *Donald Duck*-Zeichner Carl Barks) auch Begriffe für lautlose Vorgänge ("grübel", "zitter" etc.) und zahlreiche Reime erfand.¹¹⁷ Generell scheint der Comic also eher mit Sprachformen zu arbeiten, die der gesprochenen Sprache nahe sind: Onomatopoesien sowie Alltags- und Umgangssprache gehören zu einem traditionellen Repertoire dieser Oralität des Mediums Comic.

Wenig beachtet wurde bisher die Ausgestaltung der Schrift und die jedem Autor eigene 'Handschrift', so diese noch nicht durch digital ins Bild eingefügte, vorgefertigte Schriften ersetzt wurde. Jene Handschriftlichkeit ist im Independent-Comic nach wie vor die Regel, während der Mainstream-Comic sie mittlerweile fast gänzlich – zugunsten einer garantierten Lesbarkeit – durch computergenerierte Schriften ersetzt hat.

Mithilfe einer Analyse der sprachlichen Ebene kann eventuell festgestellt werden, ob ein autobiografisches Erzählen im Comic auch durch einen besonderen Gebrauch der Sprache ausgezeichnet ist.

5.2 Die Figur

In den folgenden Ausführungen wird der Analysepunkt *Figur* näher erläutert. Die Figur in autobiografisch erzählenden Comics wird dabei als Subjekt und 'Ich-Held' aufgefasst. Sie verkörpert Protagonist und Handlungsträger und bildet eine Einheit mit der Erzählstimme, die in der ersten Person spricht. Besteht ein "autobiografischer Pakt", kann sie auch als Repräsentation des Autors gesehen werden. Zunächst möchte ich darlegen, dass diese Figur eine relativ neue Erscheinung im Comic ist und als Produkt einer comic-historischen Entwicklung angesehen werden kann. Dabei greife

¹¹⁷ Informationen zu Erika Fuchs findet man auf der Homepage des Erika Fuchs-Hauses, http://www.erika-fuchs.de/erika_fuchs.php. Zahlreiche Artikel, die anlässlich ihres Todes 2005 erschienen (u.a. im Spiegel, der FAZ und der Süddeutschen Zeitung) sind in einer umfassenden Linksammlung auf der Homepage der Freien Universität Berlin angeführt:

http://www.ub.fu-berlin.de/service_neu/internetquellen/fachinformation/germanistik/autoren/autor/fuchse.html [beide zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

ich auf Konzepte eines für den Comic charakteristischen Protagonistentypen, nämlich des Helden, zurück.

5.2.1 Der Held: Definition

Der Begriff des Helden kann für die (Comic-)Diegese zunächst im Sinne einer zentralen handelnden Figur bzw. eines Protagonisten verstanden werden. Er kann aber auch für eine Heldenfigur stehen, die Herausragendes leistet, Mut und Stärke beweist. Der Held ist im gesellschaftlichen Wertesystem positiv besetzt und richtet sich gegen eine "'schlechte' Macht", die er entmachten muss, um "die 'guten' Ordnungsverhältnisse wiederherzustellen".¹¹⁸ "Helden handeln [...] weder feige noch töricht, obwohl sie für andere Risiken auf sich nehmen, sondern im aristotelischen Sinn mutig."¹¹⁹

Eine spezielle Ausprägung dieses klassischen, noch durchaus menschlichen Heldentypus ist der *Super-Held*, der in irgendeiner Form mit *übermenschlichen* Fähigkeiten körperlicher oder geistiger Natur ausgestattet ist und sich dadurch von anderen Figuren in seiner Umwelt, die nach den Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Körpers agieren, unterscheidet. Für den Comic ist jene Heldenfigur von besonderer Bedeutung, da sie in der Geschichte des Mediums und in seiner Rezeption eine wesentliche Rolle gespielt hat und immer noch spielt.¹²⁰

118 Hans J. Wulff: *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss*. In: Hans Krah / Claus-Michael Ort [Hg.]: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Kiel: Ludwig Verlag 2002. S.431-448, hier S.436

119 Stephan Ditschke, Anjin Anhut.: *Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.131-178, hier: S.136

120 Stephan Ditschke spricht etwa von den zahlreichen Superheldenverfilmungen der letzten zehn Jahre (Batman, Spiderman, The Spirit, Sin City, Watchmen, Hulk, X-Men, Wolverine, Hellboy etc.) und deren Einfluss auf die Wahrnehmung von Comics durch eine breitere Öffentlichkeit: "Ich glaube, dass es zwar keinen hinreichenden Beleg für einen direkten Zusammenhang zwischen Verfilmungen von Superheldencomics und dem Verkaufserfolg von als literarisch gehandelten Comics gibt, wohl aber ein Zusammenhang von Superheldenfilmen und der Aufmerksamkeit für das Medium Comic im Allgemeinen besteht." Weiters würde die Verhandlung von bestimmten Comics als Literatur im deutschen Feuilleton die Comic-Welt quasi aufspalten, da "die Positionierung z.B. von Comic-Biografien als 'literarisch' oppositionell zur Konjunktur des genuin populärkulturellen Superheldengenres zu erfolgen [scheint]." Vgl. Stephan Ditschke: *Comics als*

Heldenfiguren allgemein finden sich vor allem in jenen Comics, die sich einem bestimmten Erzählgenre verschrieben haben, wie die klassischen amerikanischen Superhelden-Comics (Superman, Batman, Spiderman etc.)¹²¹, Abenteuergeschichten, Western- oder Fantasy-Comics.

5.2.2 Der Held im Comic

Zuallererst kann man sich die Frage stellen, was im Comic einen Helden zu einem Helden macht; wodurch dieser Held also charakterisiert ist. Neben den bereits oben erwähnten Aspekten (herausragende Leistungen, Mut und Stärke, Selbstlosigkeit)¹²² finden sich auch äußerliche Anhaltspunkte, also die körperliche Erscheinung. Vor allem Comic-Superhelden werden durch ihre Körperlichkeit charakterisiert – sie zeichnen sich durch übermenschliche Körperkraft, Ausdauer und Schmerzresistenz aus und haben zumeist noch zusätzliche physische Fähigkeiten, etwa Supermans Flugfähigkeit oder Spidermans Gabe, Wände hinaufklettern zu können. Die äußerliche Perfektion geht zumeist mit einer inneren ‚Perfektion‘ beziehungsweise mentalen Eindimensionalität einher. Superhelden sind häufig, wie im Fall des Paradebeispiels Superman, eher unreflektierte, naive 'Gutmenschen', denen ein Hauch von Jungenhaftigkeit anhaftet.¹²³ Eine Charakterisierung durch komplexe persönliche Eigenschaften wird allerdings zum Wiedererkennen einer Figur nicht benötigt: Superhelden werden zumeist optisch durch spezielle (kostümhafte) Kleidung ausgezeichnet und unterscheiden sich durch dieses individuelle, ikonische Charaktermerkmal auch von anderen Superhelden. Der Wiedererkennungseffekt durch bestimmte leuchtende Farbkombinationen (etwa rot, gelb und blau beim

Literatur: S.266.

121 Stephan Ditschke und Anjin Anhut weisen darauf hin, dass das Superheldengenre das erste "Genre, das sich im Comic herausgebildet hat", ist. Dieses Genre wurde später auch in anderen Medien eingeführt, sein Ursprung liegt aber im Medium des Comic. Dies ist vielleicht mit ein Grund, dass mit dem Medium Comic immer noch hauptsächlich das Superheldengenre assoziiert wird. Vgl. Stephan Ditschke / Anjin Anhut: *Menschliches, Übermenschliches*. S.131.

122 Stephan Ditschke und Anjin Anhut nennen als typische Eigenschaften für Superhelden etwa "heldenhaftes Handeln", ein Bekämpfen der "Feinde der Gesellschaft", oder das Auf sich nehmen von "Risiko". Vgl. Stephan Ditschke, Anjin Anhut: *Menschliches, Übermenschliches*. S.135

123 Vgl. hierzu Andreas C. Knigge: *Sex im Comic*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1985. S.153

Kostüm Supermans) ist sehr groß.¹²⁴ Stephan Ditschke und Anjin Anhut weisen darauf hin, dass die meisten Superhelden "Doppelidentitäten"¹²⁵ besäßen, die beispielsweise der Tarnung dienen, um "am gesellschaftlichen Leben zu partizipieren".¹²⁶

In Comics wie *Superman* dominiert eine klare Einteilung in Gut und Böse, eine Schwarz-weiß-Zeichnung, die diese Art der Comics in den Bereich der Kinder- und Jugendunterhaltung hinabsetzt. Will Eisner spricht in seinem Werk *Graphic Storytelling and visual narrative* außerdem von nationalen Einflüssen auf den Zeichenstil und dementsprechenden nationalen Stereotypen, wofür der Superheld ein klassisches Beispiel abgibt:

The Superhero is a Comic stereotype singular to American culture. Dressed in a costume derived from the classic circus strongman, he is employed in stories centered around vengeance or pursuit. This type of hero usually has superhuman powers which limits the plot possibilities. As an icon he satisfies the popular national attraction to a simple, strong hero who prevails by strength rather than guile.¹²⁷

Der hier beschriebene Superheld und das dazugehörige Comicgenre¹²⁸ können demnach als Ausprägungen einer nationalen Identität der USA gesehen werden; trotzdem hatten Superheldencomics, die die öffentliche Wahrnehmung von Comics für sich vereinnahmten, auch großen Einfluss auf europäische Produktionen.

In Europa – vor allem im frankobelgischen Raum – ist die Helden-Figur im Comic für gewöhnlich bescheidener bzw. realistischer gehalten; Helden finden sich in Abenteuer-, Fantasy- und Western-Comics. Ein Paradebeispiel ist die Abenteuer-Figur des Tintin in Hergés¹²⁹ Serie *Les Aventures des Tintin* (1930-1986), die allerdings durch mangelnde charakterliche Ausdifferenzierung auffällt: "Hergés Welt-

124 Vgl. auch die 2010 erschienene Comicverfilmung *Kick-Ass*, in der sich der jugendliche Protagonist kostümiert, um durch das markante äußerliche Merkmal der Kleidung eine neue Identität anzunehmen und vermeintlich zum Superhelden zu werden. Tatsächlich fehlt ihm jedoch die nötige Körperkraft, um es alleine mit Feinden aufnehmen zu können, was ihm zum Verhängnis wird.

125 Stephan Ditschke, Anjin Anhut: *Menschliches, Übermenschliches*. S.137

126 Ebd., S.138

127 Will Eisner: *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Tamarac: Poorhouse Press 1996. S.74

128 Vor allem im Auftrag der großen US-amerikanischen Comic-Verlage DC und Marvel wurden zahlreiche Superhelden kreiert.

129 Hergé ist das Pseudonym des Zeichners Georges Remi.

und Heldenbild haben französische Kritiker 'boy-scoutisme' getauft: heiter, übersichtlich und von der Geistesverfassung eher schlicht."¹³⁰ Auffällig ist auch, dass die im Titel als solche ausgewiesene Hauptfigur der *Tintin*-Geschichten nicht als eigentlicher Held der Geschichte präsentiert wird. So spielen die Nebenfiguren in Hergés *Tintin* – der Hund Milou, der Kapitän Haddock und Professor Bienlein – aufgrund einer stärkeren Charakterzeichnung eine wesentlich bedeutendere Rolle als der in seiner moralischen Unantastbarkeit langweilige 'Held' Tintin. Eine solche Dezentralisierung des Helden in frankobelgischen Comics steht der klaren Zentralisierung des Helden im US-amerikanischen Superhelden-Comic gegenüber. Während amerikanische Superheldenfiguren mit Allmacht (bis auf jeweils einen kleinen Mangel, der zum Angriffspunkt der Feinde wird) ausgestattet werden, avancieren im frankobelgischen Comic die ursprünglichen Nebenfiguren gerade durch ihre Fehler und Schwächen zu den eigentlichen Hauptfiguren, die die Sympathien der Leser erhalten.

5.2.3 Vom Superheld zum Antiheld zum Ich-Held

Die Reduktion des Mediums Comic auf amerikanische Superheldencomics (neben den Geschichten und Serien für Kinder, wie *Mickey Mouse* etc.) in der öffentlichen Wahrnehmung hat dazu geführt, dass sich innerhalb des Feldes der Comicproduktion Gegenkonzepte herausbildeten. Dazu gehört im US-amerikanischen Raum einerseits die Entwicklung des "Antihelden" im Underground-Comix-Bereich und andererseits auch die zunehmende 'Vermenschlichung' der Superhelden in den 1980er Jahren durch Ausstattung derselben mit emotionaler Tiefe.

Zunächst entstand das Konzept der Antihelden¹³¹; diese sind laut der

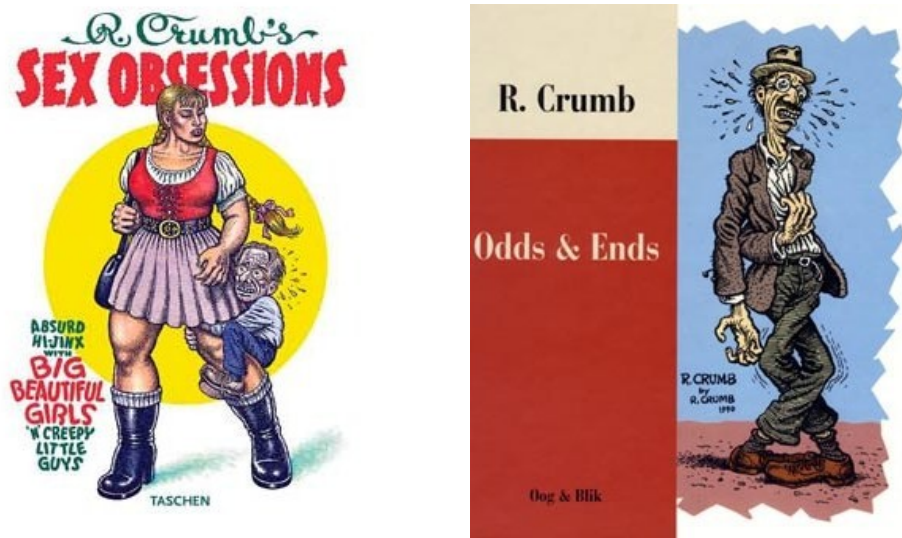
130 Jens Balzer: *Differenz und Wiederholung*. S.175

131 Für die Literatur wird der Antiheld beispielsweise folgendermaßen definiert: "[...] im Gegensatz zum positiven und negativen Helden der 'Wider-Held', in dem sich der überlieferte Heldenbegriff 'ad absurdum' führt, da er den total an die nivellierenden u. entindividualisierenden Kräfte von Zeit u. Gesellschaft ausgelieferten, macht- u. sprachlosen Vertreter der Spezies 'homo sapiens' verkörpert." Vgl. Otto F. Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt a.M.: Fischer 2002. S.36. Hans J. Wulff spricht auch, mit Gero Wilperts Sachwörterbuch der Literatur, von einer "solche[n] Hauptfigur, die nicht nur aller heroischen, sondern überhaupt aller aktiven Charakterzüge entkleidet ist und den Ereignissen mit strikter *Passivität* gegenübersteht." Laut

Kulturwissenschaftlerin Barbara Kainz vielschichtige Figuren, die sich nur schwer auf bestimmte Charaktereigenschaften festmachen lassen. Sie stehen allerdings in Opposition zu den so genannten Superhelden und werden durch ihre "kritische Bezugnahme zum Superhelden-Typus" zu "Anti-Superhelden".¹³² Die Entwicklung des klar als solchen ausgewiesenen Antihelden begann in den USA in den 1960er Jahren mit dem Aufkommen der Underground Comics und vor allem mit Robert Crumb. Dessen übertriebene Darstellung des eigenen Selbst oder seiner fiktiven Figuren als Schwächlinge, Verlierer und Feiglinge kann als Kampfansage an die den Helden glorifizierenden Superheldencomics gelesen werden, in denen grundsätzlich körperliche und geistige Disziplin sowie männliche Perfektion vorgeführt wurde. Seine Figuren sind Antihelden, die sogar ganz bewusst auf ihre Schwächen hinweisen – erzählerisch durch den permanenten Fingerzeig auf menschliche, soziale und psychische Fehler und grafisch durch die Darstellung körperlicher Mängel und extremer Hässlichkeit. (vgl. Abb.3)

Wulff würde Antihelden jedoch auch hin und wieder etwas Listiges, "Schelmisches" innewohnen, das sie kurzzeitig aus ihrem passiven Status enthebt; sie würden aus einer "reflexiven Besinnung auf das Heldische selbst" entstehen. Vgl. Hans J. Wulff: *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist*. S.442

¹³² Barbara Kainz: *Der Antiheld hat viele Gesichter. Image und Motive einer Heldenspezies in Comicverfilmungen*. Wien: Löcker 2008. S.21



..Abb.3, Beispiele für Robert Crumbs Selbstdarstellungen. Buchcover *R. Crumbs Sex Obsessions* und *Odds & Ends*.¹³³

Crumb wandte sich mit diesen Comics nicht nur gegen das idealisierte Männlichkeitsbild der amerikanischen Superheldenfigur, sondern auch gegen den sogenannten Comic-Code, der zu dieser Zeit in den USA wirksam war und der auch in den Superheldencomics zu spüren war. Diese gesetzliche Regelung wurde 1954 von der Comics Magazine Association of America (CMAA), einer Vereinigung amerikanischer Comic-Verleger, nach diversen Protesten gegen 'unsittliche' Abbildungen und Formulierungen in Comics, erstellt.¹³⁴ Der Comic-Code umfasste eine Liste von Dingen, die im Comic nicht gezeigt werden sollten, wie Darstellung von Sexualität oder Gewalt, um die Jugend zu schützen¹³⁵ – was das Comicpublikum auf Kinder und Jugendliche reduzierte. Ein Fehlen solcher 'erwachsenen' Themen merkt man auch den Superheldencomics an. So wirkt Superman etwa immer ein wenig jungenhaft und beinahe geschlechtslos. Robert Crumbs Figuren hingegen sind sexuell obsessiv, und genaue Abbildungen von Geschlechtsverkehr, Masturbation und auch Gewalt finden sich sehr häufig in seinen Comics.

Crumb reflektierte also in seinen – fiktiven wie autobiografischen – Underground-

¹³³ Bilder der Buchcover auf der Internetseite der "Comiclopedia" lambiek.net: <http://lambiek.net/specials.htm> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

¹³⁴ Vgl. dazu etwa Andreas C. Knigge: *Zeichen-Welten*. S.20

¹³⁵ Die Formulierungen des Comic-Code sind auf lambiek.net nachzulesen: http://www.lambiek.net/comics/code_text.htm [zuletzt eingesehen am 30.04.2011]

Comics die vorhandene Comicproduktion bzw. die Comicgeschichte mit und wandte sich in kämpferischer Manier bewusst gegen restriktive Bestimmungen und Stereotype. Der Comic wurde dadurch von den Muskelschauen männlicher Idealfiguren auf eine persönlichere Ebene gehoben.

Ein zweiter Schritt in Richtung Ausdifferenzierung der Figurencharaktere erfolgte in den 1980er Jahren, als die Konzeption des Comic-Superhelden ein weiteres Mal überdacht wurde. 1986/87 veröffentlichten der Autor Alan Moore und der Zeichner Dave Gibbons *Watchmen*, eine zwölfteilige Serie, die daraufhin zu einem einzigen Band zusammengefasst wurde. Das Besondere an diesem Comic, in dem mehrere von Moore erfundene Superhelden auftreten, ist unter Anderem die Charakterzeichnung der Figuren: In *Watchmen* erhielten auch die zuvor sehr einseitig dargestellten Superhelden Tiefgang und wurden zu realitätsgetreuen Charakteren mit persönlichen Stärken und Schwächen. Ein ähnliches Unterfangen stellte Frank Millers zeitgleiche Neukonzeption der Batman-Figur in *The Dark Knight Returns* (1986) dar; Batman wurde vom unbesiegbaren Superhelden in "eine alternde, psychopathische Figur"¹³⁶ verwandelt, der Dunkelheit und Grausamkeit, aber auch Einsamkeit innewohnen.

Eine solche Ausstattung der Superhelden mit menschlichen Eigenschaften und auch Fehlern begünstigte eine Konzentration auf das Innenleben der Figuren im Comic. Der Schwerpunkt der Handlung verlagerte sich vom Plot und den Geschehnissen auf die Charakterentwicklung der Protagonisten, was als notwendige Vorstufe für eine Herausbildung eines 'autobiografischen' Comic und dessen Hauptfigur, des Ich-'Helden', gelten kann. Während der idealisierte Superheld allerdings eine spezifisch amerikanische Figur zu sein scheint, besteht im frankobelgischen Raum die Tradition des Humor-Comic, in welchem häufig der Alltag und die persönlichen Schwächen der Figur(en) thematisiert und karikiert werden. Als Beispiel dafür sei die Autorin Claire Bretécher genannt, die weibliche Antiheldinnen ins Zentrum ihrer Comicgeschichten stellt, wie etwa in den Serien *Les Frustrées* (1975-1980, 5 Bände) oder *Agrippine* (1988-2009, 8 Bände).

In der Analyse der Figuren autobiografisch erzählender Comics werde ich mich auf deren Charaktereigenschaften konzentrieren sowie nach intertextuellen Verweisen auf

136 Barbara Kainz: *Der Antiheld hat viele Gesichter*. S.18

das Konzept des Helden oder Anti-Helden suchen. Ich werde untersuchen, ob die Figur im 'autobiografischen' Comic Realitätsnähe und emotionale Ausdifferenzierung aufweist und sich damit in die comicgeschichtliche Entwicklung größerer charakterlicher Vielfalt bei Protagonisten einreihen lässt.

6. Analysen der Primärwerke

6.1 Lewis Trondheims *Approximativement*

Der Comic-Autor Lewis Trondheim wurde 1964 in Fontainebleau (Frankreich) geboren und entdeckte nach seinem Werbegrafik-Studium, als er den Independent-Comic-Zeichner Jean-Christophe Menu kennenlernte, eine "nouvelle manière de faire de la bande dessinée"¹³⁷. Besagter Zeichnerkollege Jean-Christophe Menu vermittelte Trondheim dabei vor allem experimentelle Ansätze in der Comicgestaltung, die sich von einem akademischen und naturalistisch perfektionierten Zeichenstil entfernten. Trondheim zeichnete daraufhin alleine zwölf Ausgaben seines selbstverlegten Fanzines *ACCI H3319* und gründete schließlich im Jahr 1990 gemeinsam mit den Comic-Autoren (seinen „camarades“, wie er sie auf seiner Homepage nennt) Menu, Stanislas, Mattt Konture, Killoffer und David B das Fundament dessen, was sich wenig später zum Independent-Comic-Verlag L'Association entwickeln sollte. Zudem war der Autor Mitbegründer der OuBaPo-Vereinigung, die sich dem experimentellen Comicschaffen widmete. Lewis Trondheim war demnach wesentlich am Aufbau der französischen unabhängigen Comic-Szene der 1990er Jahre, der sogenannten *nouvelle bande dessinée*, beteiligt. Weiters förderte er auch die Entstehung von Zeichner-Netzwerken durch geteilte Ateliers oder Gemeinschaftsprojekte: Ab 1991 arbeitete er im Pariser Atelier Nawak mit diversen Comic-Zeichnern, -Autoren und -Koloristen zusammen, darunter Émile Bravo, Thierry, Joann Sfar, Christophe Blain und David B. Die Idee jenes gemeinschaftlichen Arbeitsplatzes setzte sich 1995 im Atelier des Vosges, ebenfalls in Paris, fort, wobei neben einigen der zuvor genannten Autoren etwa auch Marjane Satrapi involviert war.

In den Ateliers entstanden zahlreiche Projekte und Kooperationen mit einzelnen Künstlern, aber auch die groß angelegte, die Zeichnernetzwerke festigende Fantasy-Comic-Serie *Donjon*, die 1998 von Lewis Trondheim und Joann Sfar beim Verlag Delcourt ins Leben gerufen wurde. An der Serie, die eine Parodie des gesamten

¹³⁷ Vgl. dazu und zu allen weiteren biografischen Angaben über Lewis Trondheim die Internetseite des Autors: <http://www.lewistrondheim.com/bio.htm> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

Fantasy-Genres darstellt, beteiligten sich bis heute viele verschiedene Zeichner (neben Lewis Trondheim und Joann Sfar unter Anderem Killoffer, Christophe Blain, Blutch, Manu Larcenet etc.), welche vor allem aus dem Umfeld des Verlages L'Association stammen. Von der vorab auf rund 300 Alben¹³⁸ festgelegten Reihe erschienen bis heute 39 Ausgaben; diese werden nach und nach auch in deutscher Sprache bei Reprodukt verlegt. *Donjon* avancierte in Frankreich wie in anderen europäischen Ländern zu einer erfolgreichen Comic-Serie.

Lewis Trondheims Engagement für eine Erweiterung der Comicszene und Auslotung der Möglichkeiten des narrativen Mediums Comic äußert sich auch in seiner hohen Produktivität als Autor und Zeichner.¹³⁹ Sein umfassendes Werk enthält "ganz verschiedenartige Titel, [...] die nicht nur in Format und Umfang variieren, sondern auch inhaltlich die unterschiedlichsten Themen und Genres abdecken."¹⁴⁰ Es lässt sich grob in vier Kategorien einteilen: zunächst fiktionale, fantastische Comics wie die *Donjon*-Reihe, zweitens philosophisch-narrative Comics [z.Bsp. *Le pays des 3 sourires* (1997) und *Génèses apocalyptiques* (1999)], drittens stumme, stripartige Comics [z.Bsp. *La Mouche* (1995), *Mister O* (2002) und *Mister I* (2005)] und schließlich 'autobiografische' Comics.

Trondheim bedient sich für seine Comics sowohl der Einzelpublikation als auch der Serie: Neben den *Donjon*-Alben veröffentlichte er etwa die Reihe *Les formidables aventures de Lapinot* (1993-2003), die Alltagsgeschichten rund um einen als Hasen dargestellten jungen Mann vereint, oder die vierteilige Serie *Les Petits Riens de Lewis Trondheim* (2006-2009), die tagebuchartig Alltagserlebnisse des Autors versammelt und zunächst als Internet-Blog auf seiner Homepage erschien. Auch das hier später näher besprochene autobiografische Werk *Approximativement* wurde ursprünglich als Folge aus sechs kurzen Comics publiziert. Das Serienformat selbst scheint dabei ein Experiment mit gängigen Comic-Publikationsformen darzustellen; so lässt Trondheim etwa die Hauptfigur seiner *Lapinot*-Serie sterben, um die Serie

138 Vgl. Eintrag zu Lewis Trondheim auf der Internetseite des Reprodukt-Verlages:

http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=99 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

139 Vgl. Andreas Platthaus, *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga*. S.73. Vgl. außerdem die Bibliografie des Autors auf seiner Internetseite: <http://www.lewistrondheim.com/biblio.htm> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

140 Vgl. Eintrag zu Lewis Trondheim auf der Internetseite des Reprodukt-Verlages:

http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=2 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

daraufhin ohne Lapinot, als *Les formidables aventures sans Lapinot*, fortzusetzen. Das Prinzip der Serie und der Wiederholung im Comic wird von Trondheim auch in seinen beiden experimentellen Werken *Mister O* (2002) und *Mister I* (2005) reflektiert. In *Mister O* versucht die Figur, auf die andere Seite eines Abgrundes zu gelangen, und scheitert jedes Mal von Neuem, und in *Mister I* besteht die Intention der Figur darin, einen frischgebackenen Kuchen von einem Fenstersims zu rauben. Jede neue Heftseite enthält einen weiteren Anlauf der Figuren, zu ihrem Ziel zu gelangen, obgleich diese immer am Ende der jeweiligen Seite den Tod finden. Zeichnerische und inhaltliche Struktur der Strips bleiben dabei gleich, die Unterschiede bestehen nur in den jeweils neuen Methoden der Protagonisten, die Hindernisse zu überwinden sowie in den daraus resultierenden Todesarten. (s.Abb.4)

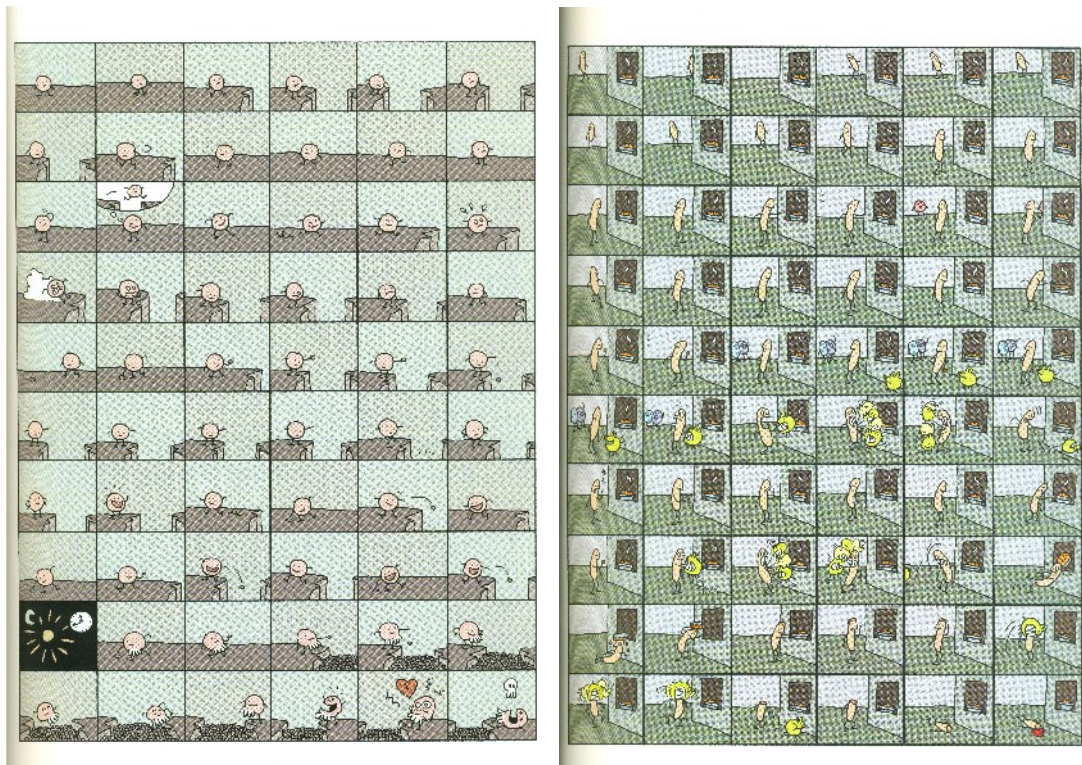


Abb.4, *Mister O*, Seite 3; *Mister I*, Seite 3. (ganze Heftseiten)

Lewis Trondheim scheint generell Experimente mit gängigen Comicformen und -genres in seine Werke zu integrieren; er befasst sich zudem immer wieder mit philosophischen oder gesellschaftlich relevanten Themen wie dem Tod, dem Zusammenhang von Raum und Zeit, der Apokalypse oder der Pornografie.

Trondheim widmete sich schließlich auch mehrfach dem Sujet der Autobiografie und lotete die Möglichkeiten autobiografischen Erzählens in unterschiedlichen Comic-Werken aus. Dazu zählen der Comic *Approximativement* (1995), die drei tagebuchartigen *Carnet de bord*-Bände (alle 2002), der „Essay“ *Désœuvré* (2005), welcher seine vorübergehende Krise als Comic-Zeichner im Jahr 2004 dokumentiert,¹⁴¹ sowie die bis zum heutigen Tag vierteilige Serie *Les Petits Riens de Lewis Trondheim* (2006-2009).

Lewis Trondheim erhielt 2006 den großen Preis des internationalen Comicfestivals in Angoulême (Grand Prix d'Angoulême) für sein Gesamtwerk, was ihn gemäß der Festivaltradition zum Präsidenten des Festivals im Jahr 2007 erhob. Seine formalen wie narrativen Experimente, die Mitbegründung von L'Association und OuBaPo sowie die Erweiterung des Themenspektrums des Comic, unter anderem um autobiografische und philosophische Themen, machen ihn laut Andreas Platthaus zu "eine[m] der wichtigsten Comic-Zeichner unserer Zeit"¹⁴². Wenngleich solche Bezeichnungen als euphorische Übertreibungen erscheinen, ist doch auch die Einflusswirkung, die Trondheims Schaffen auf weitere Entwicklungen des Independent- und vor allem des 'autobiografischen' Comic hatten, nicht zu übersehen. So spricht Dirk Rehm, der Verleger des deutschen Reprodukt-Verlages, von einer schrittweisen Öffnung autobiografisch arbeitender Autoren für Themen abseits der eigenen Person und des eigenen Körpers, wie sie noch bei früheren Zeichnern wie Julie Doucet oder Chester Brown vorgeherrscht hatten. Den Grundstein für einen solchen erweiterten Blick der Comiczeichner meint er in Trondheims *Approximativement* ausmachen zu können:

[...] spätestens mit Lewis Trondheims *Approximate Continuum Comics* [deutscher Titel des Comic, Anm. M.R.] war nicht mehr nur die eigene Person das Thema, sondern der Blick ging hinaus in die Welt. Trondheims selbstironische Haltung, seine Assoziationsketten, seine Reflexionen auf das Medium haben Maßstäbe gesetzt, in seinen Fußstapfen folgten dann die Reportage-Comics von Guy Delisle oder Jochen Gerner.¹⁴³

141 Trondheim gab an, ganz mit dem Zeichnen aufhören zu wollen, hielt es jedoch nur 80 Tage lang durch. Vgl. Internetseite des Reprodukt-Verlages: http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=2 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

142 Andreas Platthaus: *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga*. S.72

143 Andreas C. Knigge: *Die Chancen der Moderne. Ein Werkstattgespräch mit Reprodukt-Verleger Dirk Rehm*. S.251

Trondheims *Approximativement* wurde im Jahr 1995 bei L'Association veröffentlicht¹⁴⁴ und setzt sich aus einer Folge an einzelnen früher publizierten Comics, die mit *Approximate Continuum Comix* (6 Bände, 1993-1994) betitelt waren, zusammen. Das x im Titel dieser kürzeren Bände ("Comix") verweist auf die Underground-Comix-Tradition und Künstler wie Robert Crumb, die ihre Werke ebenfalls "Comix" nannten.¹⁴⁵ Trondheim platziert sein Werk damit nicht nur in der von den Underground-Comix beeinflussten Independent-Comic-Welle und dem unabhängigen Comicschaffen (den "Comix 2000"¹⁴⁶, wie er es in einem Interview nennt), sondern weist auch auf früheres autobiografisches Erzählen im Comic hin. Der Titel des Werkes, *Approximativement*, bedeutet so viel wie "annähernd" oder "ungefähr"¹⁴⁷, wodurch er als 'Annäherung' in Comicform an das eigene Selbst und dessen Erleben, aber auch als Annäherung an und Erforschung des möglichen autobiografischen Comic-Genres gelesen werden kann.

Approximativement wurde auch im deutschsprachigen Raum positiv rezipiert. So wird das Werk in Kindlers Literaturlexikon, im Eintrag von Andreas C. Knigge zum Thema Comics, verhandelt; Es erhielt zudem 1999 am Comicsalon Erlangen den Max- und Moritz-Preis für das beste Album.¹⁴⁸ *Approximativement* behandelt grob gesprochen das Leben und den Alltag der Figur Lewis Trondheim, einem als adlerartigen Vogel dargestellten Comic-Zeichner, zur Zeit kurz nach der Gründung des Verlages L'Association. Schauplatz ist der städtische Raum Paris. Jannis Manolis Violakis spricht in seinem Artikel *Spiegel-Bilder. Der Comic im Comic*. von einem „stimmige[n] Porträt urbanen Lebens in den 1990er Jahren [...], in dessen Träumen und Frustrationen sich der Leser in vielen Szenen wiederfinden kann.“¹⁴⁹

144 Vgl. Internetseite des Autors: <http://www.lewistrondheim.com/biblio.htm> [zuletzt eingesehen am 30.04.2011]

145 Klaus Schikowski: *Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung*. S.90

146 Marion Festraets: "On n'a jamais vu autant de bons et de mauvais livres". Interview mit Lewis Trondheim. In: L'Express, 24.01.2007. http://www.lexpress.fr/styles/shopping/on-n-a-jamais-vu-autant-de-bons-et-de-mauvais-livres_478626.html

147 Vgl. *Langenscheidts Handwörterbuch Französisch*. Berlin, München et al.: Langenscheidt 2001. S.53

148 Vgl. Internetseite des Reprodukt-Verlages: http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=2 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

149 Jannis Manolis Violakis: *Spiegel-Bilder. Der Comic im Comic*. S.265

Approximativement kann dabei zunächst nach Lejeune, aufgrund der Namensgleichheit von Autor und Protagonist, als autobiografisch ausgewiesen werden; die Figur meldet sich etwa mit "Lewis" am Telefon: "Salut [...], c'est Lewis!"

150

Bereits anhand einer Lektüre der ersten zehn Seiten von *Approximativement* wird dessen episodische Erzählweise deutlich. Die erste Seite zeigt den Protagonisten Lewis durch die Straßen gehen (s.Abb.5); über ihm befinden sich drei Textkästen bzw. -balken, welche im Comic für die Erzählstimme oder auch Gedanken der Figuren vorgesehen sind. Der Leser hat also an Lewis' Reflexionen, hier über den eigenen Zeichenstil, teil:

Comme si c'était pas suffisant de ne pas savoir dessiner, en plus je bâcle. - Et même sachant que je bâcle, je continue à bâcler; ce paradoxe me terrifie. - Ça voudrait dire que je n'ai pas d'exigence sur mon travail, et pas d'exigence sur son travail ça veut dire pas d'exigence sur soi-même.¹⁵¹

150 Lewis Trondheim: *Approximativement*. Paris: Éditions Cornélius 2004 [1995]. S.79, Panel 5

151 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 1, Panel 1

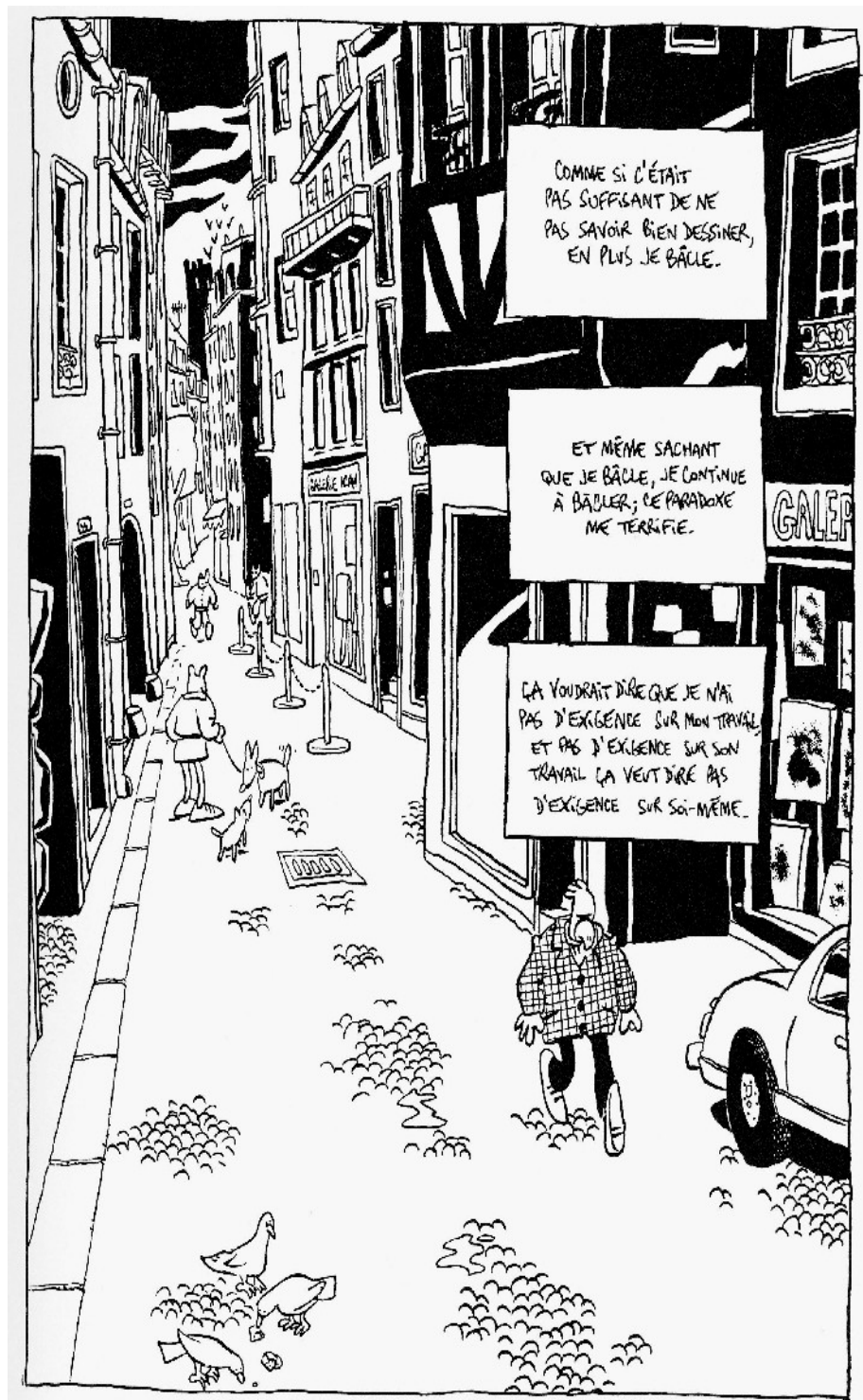


Abb.5, *Approximativement*. S.1, Panel 1.

Die Konfrontation des Lesers mit jenen Gedanken Lewis' – der eigene Zeichenstil sei schlampig – lässt diesen den Blick auf die Zeichnung lenken und sie seinerseits beurteilen. Trondheim gibt dem Leser selbstkritisch vor, seine Zeichnungen seien

schlecht, und verweist damit bereits auf die Haltung, die der Protagonist im Laufe des gesamten Comic einnimmt. Lewis kritisiert sich und seine Handlungen unentwegt selbst, und ist sich dieses Missstandes auch bewusst: "je souffre d'un complexe et d'une neurose de modestie accompagnés d'une volonté de rabaissement systématique et humiliatoire."¹⁵²

Nach dieser ersten Seite, die Lewis quasi vorstellt, folgt eine Passage, in der er in die U-Bahn-Station geht und unterdessen fortwährend über die eigenen unsinnigen, sich selbst herabsetzenden Gedanken weitersinniert: "Pourquoi faut-il toujours que je cherche à me rabaisser? - Pourquoi faut-il que je réfléchisse à tout et n'importe quoi?..."¹⁵³ Beim Einsteigen in die U-Bahn werden die Gedanken auf das äußere Geschehen gelenkt, da Lewis aufgrund sich vordrängender Fahrgäste warten muss. Einer von ihnen stellt sich dabei direkt vor die Tür der U-Bahn und behindert somit die anderen Fahrgäste beim Aussteigen, was den Protagonisten in Wut versetzt. Der bebilderte innere Monolog geht hier ohne besondere Kennzeichnung in eine irrealen Vorstellungssequenz über, welche von direkter Rede in runden Sprechblasen gekennzeichnet ist: Der Protagonist fängt einen Streit mit einer hinter ihm drängelnden Person an, welche sich plötzlich als muskelbepackter "nouveau champion du monde de kickboxing" entpuppt.¹⁵⁴ Die imaginierte Sequenz wird immer surrealer, als der Arm des Ich-Erzählers mit einem Mal riesengroß wird, sich einen bereits in der U-Bahn sitzenden rücksichtslosen Fahrgast greift und ihm schließlich aufgrund der Schwerkraft selbst auf den Kopf fällt (s. Abb.6)

152 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.17, Panel 7-8

153 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.2, Panel 1-3

154 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.3, Panel 4

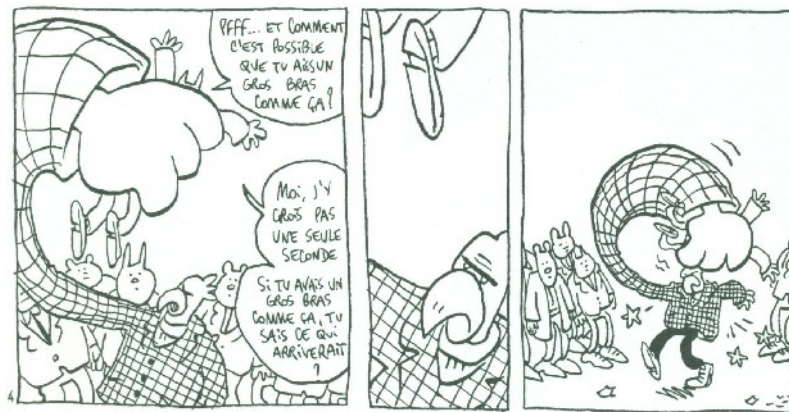


Abb.6, *Approximativement*, Seite 4, Panel 6-8

Auf Seite 5 befinden wir uns wieder in der 'Realität' des Protagonisten, der artig aber schmollend in der U-Bahn sitzt und seine selbstkritischen Gedanken weiterspinnt. Diese beziehen sich diesmal auf die kurz zuvor imaginierte Sequenz: "Bravo...Et je ne suis même pas capable d'avoir le beau rôle jusqu'au bout dans mes propres fantasmes... / Grml – En plus de ça, j'y suis fasciste et violent... / Il faut absolument que je fasse des efforts sur moi-même. - À 28 ans, il n'est pas trop tard pour changer."

¹⁵⁵ Die Figur äußert hier zum ersten Mal die Absicht, sich zu verändern – ein Punkt, der im Laufe der Handlung eine wichtige Rolle spielt.

Lewis steigt anschließend aus der U-Bahn aus und betritt ein Restaurant, wo ihn seine Frau mit einem alten Freund erwartet. Hier werden nun über zwei Seiten beinahe ausschließlich Gespräche in direkter Rede – runden Sprechblasen, die Dialoge kennzeichnen – wiedergegeben, bis ein aufdringlicher Blumenverkäufer am Tisch erscheint. Hier springt die Geschichte wieder in eine zwei Panel lange Imagination über – der Protagonist springt auf und brüllt den lästigen Verkäufer an – um kurz darauf wieder in die 'echte' Welt zurückzukehren, in der er dem Blumenverkäufer nur grimmig "Non, merci" antwortet.¹⁵⁶

Auf Seite 9 schließlich sieht man im ersten Panel Trondheim in seinem Atelier mit einem interessierten Betrachter seiner Zeichnungen: "ça a l'air pas mal ça... Je peux lire?..."¹⁵⁷ Da dieses Panel wieder ohne sichtbaren Übergang angefügt wird, könnte sich diese Äußerung sowohl auf die Seiten zuvor, als auch auf die nachfolgenden

¹⁵⁵ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.5, Panel 1-3

¹⁵⁶ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.8

¹⁵⁷ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.9, Panel 1

Seiten beziehen – jedenfalls handelt es sich um eine Metaebene in Form von Comicseiten im Comic. (s.Abb.7)



Abb.7, *Approximativement*, S.9 (ganze Heftseite)

Die restlichen Panels dieser Seite sowie die darauffolgenden zwei Seiten enthalten dann eine Passage, die die Hauptfigur aus Trondheims Comic *La Mouche* zum Protagonisten macht. Der Autor liefert hier einen intertextuellen Bezug zu seinem eigenen Werk. (s.Abb.8)

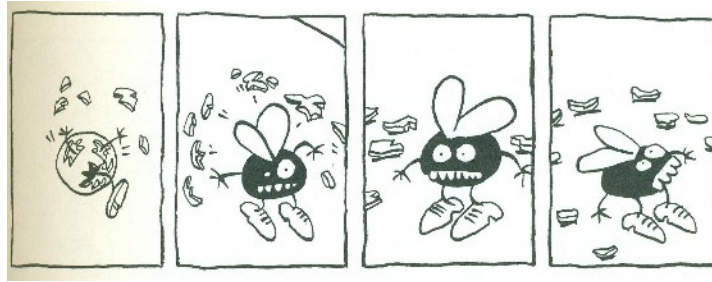


Abb.8, *Approximativement*, S.10, Panel 1-4

Die Narration der ersten zehn Seiten sowie der weiteren Handlung des Comic ist, wie soeben verdeutlicht wurde, von einem steten Wechsel zwischen erzählenden Passagen, reflexiven Sequenzen, Traum- und Vorstellungselementen sowie intertextuellen Referenzen bestimmt. Dieses episodische Erzählen und das Aneinanderfügen von Anekdoten aus dem Alltag des Zeichners ergibt sich eventuell aus der ursprünglichen Konzeption des Comic als eine Reihe kürzerer Einzelbände, den *Approximate Continuum Comix*. Tatsächlich finden sich im Comic aber auch Hinweise auf formale Geschlossenheit des Werkes und inhaltliche Kohärenz: Im Laufe des Comics erscheint des Öfteren ein schlangenartiger vielzahniger Drache, der von Trondheim "mauvaise conscience", also schlechtes Gewissen, genannt wird. Sein erstes Erscheinen erfolgt nach einer Art imaginären 'Gerichtsverhandlung', zu der die Hauptfigur wegen "mégalomanie", also Größenwahn, geschleppt wird. Der dicke Richter-Drache verurteilt Lewis dazu, zumindest eine Woche nicht mehr über sich selbst zu sprechen. Nach Ende der Gerichtsverhandlung, als er sich schon in Sicherheit glaubt, erscheint plötzlich das Schlechte Gewissen und verhöhnt den Protagonisten zusätzlich. Der Drache tritt danach noch dreimal in Erscheinung; Er hält der Hauptfigur in Dialogen nicht nur seine schlechten Eigenschaften (etwa Dickleibigkeit), sondern auch seine andauernde Selbstreflexion vor:

Regardez-moi ce vilain garçon. - Il est gros. - Il est gras. / Il ne fait pas de sport. - Son esprit s'étrique à mesure que son ventre s'épanouit. / Quoi de plus normal... On perd la conscience de son corps à force de ne vivre qu'avec son esprit. - L'erreur est là, l'esprit véritable ne progresse pas si le corps reste à la trance.¹⁵⁸

Der zweite Auftritt des Drachen erfolgt erst wesentlich später, auf Seite 125, nachdem sich der Protagonist, um sich zu rächen, in der U-Bahn selbst rücksichtslos

¹⁵⁸ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 56, Panel 2-4

gegenüber den anderen Passagieren benommen hat. Der Drache spricht Lewis direkt auf seine nicht eingehaltenen Besserungsabsichten an: "Alors, qu'est-ce que c'est que toutes ces histoires d'efforts sur toi-même pour te changer et devenir meilleur. - Tu n'es pas honnête avec tes intentions." (s.Abb.9)



Abb.9, *Approximativement*, S.125, Panel 4

Schließlich macht sich der Drache kurze Zeit später noch auf sehr ironische Weise über das Arbeitsverhalten des Zeichners und dessen Ideenlosigkeit lustig, wodurch dieser wütend wird und versucht, sein schlechtes Gewissen zu erwürgen. Dabei gibt er diesem die Schuld für seine Komplexe und permanente Selbsthinterfragung: "Tu as profité de ma timidité pour m'isoler et me cloîtrer. Tu as profité de ma sensibilité pour me complexer. Tu as profité de mon innocence pour me culpabiliser. - Je te hais!"¹⁵⁹ Der Mordversuch gelingt jedoch nicht, da der Drache sich unter Lewis' Attacken plötzlich in ein Duplikat des Zeichners verwandelt und ihm die Aussichtslosigkeit seines Unterfangens klar macht: "Tu ne pourras jamais te débarrasser de moi... Nous sommes trop liés" (s.Abb.10)

¹⁵⁹ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.131, Panel 4



Abb.10, *Approximativement*, S.Panel 131, Panel 3-7

Mit dem personifizierten 'schlechten Gewissen' erschließt sich dem Leser also eine Art roter Faden durch das Gedanken- und Assoziationsgewirr der Handlung von *Approximativement*. Jene Figur, die den Protagonisten auf seinem Werdegang zur Selbstakzeptanz begleitet – das Schlechte Gewissen – offenbart das Vorhandensein einer Struktur des Comic; *Approximativement* kann aus diesem Grund als ein narratives Konstrukt betrachtet werden, dessen Handlungskern in der Intention des Protagonisten besteht, sich zu verbessern, "devenir meilleur"¹⁶⁰, und sich letztendlich als Person selbst zu akzeptieren.

Die Handlung von *Approximativement* ist weiters durch die zeitlich lineare Abfolge äußerer Umstände wie in Lewis' Familienleben (die Geburt eines Kindes, die Umzugspläne) und im Arbeitsleben bestimmt (der Job für ein japanisches Comicunternehmen, der schlussendlich doch nicht angenommen wird, und das gemeinsame Arbeiten mit den Zeichnerkollegen im Atelier). Weiters spannt die

¹⁶⁰ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 35, Panel 7

Geschichte einen Bogen vom Anfang zum Ende des Comic: Am Schluss der Erzählung haben sich die Übersiedelungspläne des Paares (inklusive Baby) konkretisiert und der Erzähler packt sein Hab und Gut in Kartons. Dabei imaginiert er sein baldiges Leben in Kombination mit der Einhaltung all seiner guten Vorsätze – im Bewusstsein, dass man auch seine Probleme nicht einfach hinter sich lassen kann: "Ses problèmes, on les trimballe avec soi."¹⁶¹ Schließlich sieht man den Erzähler inmitten riesiger Stapelreihen von Kartons stehen und sich vor dem Morgen fürchten. Das letzte Panel erstreckt sich ebenso wie das allererste Panel des Comic über eine ganze Heftseite und zeigt Paris bei Nacht, die Stadt, die der Protagonist nun hinter sich lassen wird.

6.1.1 Fakt und Fiktion

In *Approximativement* finden sich zunächst einige 'faktische' Begebenheiten (etwa das Comicfestival von Angoulême), Orte (das Atelier von L'Association in Paris), Werke des Autors (*La Mouche*) und Personen (die Zeichnerkollegen Trondheims, seine Frau, die Stimme seiner Mutter am Telefon etc.). Zu den Merkmalen, die auf den Versuch hindeuten, realitätsgetreu zu berichten, zählt auch die Chronologie der Ereignisse. In Gesprächen des Protagonisten mit den anderen Figuren wird immer wieder auf bestimmte Geschehnisse Bezug genommen, so etwa das Vorhaben Trondheims und seiner Frau, gemeinsam zu übersiedeln, was am Ende der Geschichte auch passiert. Von Zeit zu Zeit kommt es dann jedoch zu Lücken in der Chronologie oder größeren zeitlichen Ellipsen.

Im Anhang des Comic finden sich Kommentare der in der Geschichte dargestellten Zeichnerkollegen Trondheims sowie seiner Mutter, seiner Frau und des Autors selbst über ihren eigenen Auftritt in *Approximativement* bzw. über den gesamten Comic. Dieses Repertoire an Meinungen 'realer' Personen wirkt als zusätzliche Versicherung des Lesers, dass es sich bei *Approximativement* um eine Autobiografie Trondheims handelt – wenngleich auch diese Aussagen und Statements nur erfunden sein könnten.

¹⁶¹ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.142, Panel 6

Die Darstellung der Personen als Tiere ist der erste klare Bruch mit der Realität, der dem Leser ins Auge fällt. Sowohl die Trondheim-Figur als auch alle anderen Charaktere der Erzählung sind als verschiedene Tiere abgebildet (Trondheim und seine Frau sind Vögel, es gibt aber auch Katzen, Hasen, Schweine etc.). Auch das Auftreten von monsterartigen Wesen sowie Transformationen der Hauptfigur sind deutliche Hinweise darauf, dass es sich um keine realitätsgetreue Wiedergabe von Fakten handelt. Außerdem werden häufig Vorstellungs- und Traumsequenzen – beispielsweise die Passage in der U-Bahn-Station – oder Teile eigener Comics des Autors – etwa die Passage mit der Fliege – eingeflochten. Diese sind allerdings nicht klar von der restlichen Erzählung abgesetzt und verschwimmen dadurch mit der 'Realität' der Handlung.

Das deutliche Auftreten von fiktionalen Elementen wie Tierdarstellungen oder Traumsequenzen lässt die Frage aufkommen, ob der Autor überhaupt die Absicht hatte, dem Leser eine realitätsnahe Wiedergabe seines Lebens zu bieten. Eine Antwort auf diese Frage hält der Titel des Comic, *Approximativement*, also "annähernd", "ungefähr", bereit. Trondheim versucht in keinsten Weise, ungebrochene Realität zu suggerieren; vielmehr handelt es sich bei seinem Comic um eine Annäherung an die Realität, zumindest an die eigene, subjektive. Im Hinblick darauf, dass autobiografisches Erzählen im Comic schon vor Trondheim existierte (etwa *Maus* von Spiegelman), lässt sich Trondheims Werk weniger als Selbstbekenntnis denn viel mehr als bewusst konstruiertes Experiment mit dem Genre der Autobiografie lesen. So meint der im Anhang abgebildete Killoffer zu Trondheims Verhältnis zur Wahrheit:

Lewis n'est pas du tout intéressé par la vérité! [...] Car ne nous y trompons pas, ce n'est pas avec cet album que le public pourra espérer apprendre quoi que ce soit sur Lewis. Qu'il se sente flatté, s'il le peut, d'être pris pour confident de ces 'pseudo-confessions', ce sera tant mieux pour l'éditeur, mais c'est tout. Plus que jamais, Lewis avance masqué.¹⁶²

Wenn Killoffer sagt, "Lewis avance masqué", meint er, dass die 'wahre' Identität Trondheims weiterhin im Verborgenen bleibt; und tatsächlich hat Lewis Trondheim paradoxerweise eine Reihe von Strategien entwickelt, um seine 'wirkliche'

162 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.2 des Anhangs

Persönlichkeit zu verhüllen. So wird etwa sein eigentlicher Name, Laurent Chabosy¹⁶³, sorgsam hinter dem Pseudonym verborgen. Weiters ist Lewis Trondheim medialer Aufmerksamkeit an seiner Person eher abgeneigt. Es gibt kaum Fotos von ihm, und Interviews sind trotz des Bekanntheitsgrades des Autors ungewöhnlich rar. Lewis Trondheim wird außerdem nachgesagt, den Internet-Blog *Frantico*, einen Blog mit regelmäßig erscheinenden Comics, publiziert zu haben, dies ist jedoch bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Auf seiner Homepage zählt Trondheim in der Rubrik „Bio[grafie]“ seine Aktivitäten der letzten Jahre auf und schließt dann mit dem Satz: „Et sûrement encore d'autres trucs secrets...“¹⁶⁴

6.1.2 Humor

Lewis Trondheim ist ein Comic-Autor, der in seinen Werken meistens mit Humor arbeitet. Dieser manifestiert sich in den Zeichnungen oder der Narration an sich und enttarnt auf ironische Weise bekannte Situationen aus dem Alltag (in der *Lapinot*-Serie) und bestimmte Erzählgenres wie Fantasy-Geschichten (in der *Donjon*-Reihe), Science Fiction (*A.L.I.E.E.N.*) oder den Western (*Lapinot: Blacktown*). Auch das 'autobiografische' *Approximativement* ist von komischen Elementen gekennzeichnet: Humorvolle Passagen entstehen aus den beschriebenen alltäglichen Situationen, welche dem Leser vertraut erscheinen und aus diesem Grund Identifikation ermöglichen. In einer Sequenz muss Lewis beispielsweise einen aufdringlichen Blumenverkäufer im Restaurant abwehren, welcher durch die Höflichkeit des ersteren nur noch hartnäckiger wird.¹⁶⁵

In einer anderen Sequenz trifft Lewis mit Freunden auf eine Gruppe Zeugen Jehovas, die die Passanten von einem religiösen Lebensweg überzeugen wollen.¹⁶⁶ Lewis lässt sich auf eine Diskussion mit ihnen ein und verliert ob der einseitigen Antworten, die immer wieder auf die Überlegenheit der Bibel und Gottes rekurren, fast die

163 Andreas Platthaus widmet der Frage, wie denn eigentlich Trondheims echter Name laute, ein eigenes Kapitel in seinem Buch zum Medium Comic. Vgl. Andreas Platthaus, *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga*. S.72ff

164 Vgl. Homepage des Autors: <http://www.lewistrondheim.com/bio.htm> [zuletzt eingesehen am 10.09.2010]

165 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.8

166 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.30-32

Beherrschung. Sein Freund jedoch schafft es, ihnen eine Argumentation darzulegen, die sie zwar nicht von ihrem Vorhaben der Bekehrung abbringt, aber doch schlüssig ist:

En fait, je crois que le problème, c'est que le vrai message de dieu, c'est la paix – vous êtes d'accord? - La paix et l'amour, c'est son seul message, or vous, vous essayez de convaincre les gens – vous allez vers eux et vous leur imposez votre vision. - Vous leur dites: Le seul guide, c'est la bible; la seule manière de vivre, c'est de suivre à la virgule ce qu'elle dit. - Convaincre et imposer, ça n'est ni la paix, ni l'amour. ça n'est donc pas ce que veut dieu.¹⁶⁷

Während Lewis' Freund anschließend zufrieden mit sich selbst und seiner überzeugenden Argumentation ist, ärgert dieser sich wieder über das eigene Unvermögen, zielgerichtet zu kommunizieren.

In weiteren Episoden hat Lewis mit den sich rücksichtslos verhaltenden Passanten zu kämpfen, die in die U-Bahn hineindrängen statt andere Fahrgäste zuerst aussteigen zu lassen;¹⁶⁸ oder er versucht das Verlangen zu unterdrücken, eine sich auf dem Fenstersims niedergelassene Taube zu verscheuchen: "Oh Oh. Un sale pigeon vient de se poser sur le rebord de la fenêtre. - Je vais le faire dégager de là vite fait, moi. - Je vais lui fiche[sic!] une de ces trouilles. - Attention...et ma tolérance, où est-elle? - Il ne m'a rien fait, ce pigeon..."¹⁶⁹ Schließlich siegt doch die Unvernunft über die sich selbst vorgeschriebene Toleranz, und Lewis scheucht die Taube fröhlich auf.¹⁷⁰ Passagen wie diese und Ähnliche wirken komisch, weil sie vertraute Alltagssituationen, aber auch typische Verhaltensweisen, die der Leser von sich selbst zu kennen meint, enthalten. Die Selbstironie, mit der Trondheim die Ich-Figur darstellt, wirkt entlarvend: Wenn Lewis keine Lust hat, mit seiner überfürsorglichen Mutter zu telefonieren, provokante Antworten gibt und sich hinterher wieder selbst dafür Vorwürfe macht,¹⁷¹ dürfte dies ein vielen Lesern bekanntes Szenario sein. Der Protagonist entblößt die eigenen Fehler auch weiter in selbstironischer Manier, so dass Identifikation sowie ein gleichzeitiges Lachen über und mit der Figur möglich wird. Körperliche Mängel wie Haarausfall oder beginnender Bauchansatz werden

167 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.32, Panel 5-7

168 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.2-4

169 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 27, Panel 5-7

170 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 28, Panel 1-2

171 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 20-21

genau und sehr kritisch untersucht, und die eigenen psychischen wie sozialen Mängel werden permanent überdacht und dadurch offen ausgestellt. Ein zusätzlicher Faktor für die komische Wirkung besteht auch in der starken Abstraktion von Trondheims Zeichnungen und dem lebendigen Zeichenstrich, welcher Gestik und Mimik der Figuren oftmals übertrieben erscheinen lässt. Außerdem werden die meisten der Figuren auf groteske Weise abgebildet und mit Attributen versehen, die diesen Hässlichkeit oder eine lächerliche Wirkung verleihen, so etwa riesige vorstehende Zähne, Nasen oder über die Augen hängendes Haar. Lewis selbst wirkt durch seine Körperhaltung (hängende Schultern, ungeschickter Gang) und den permanent misshandigten Blick komisch; meist befindet sich an Stelle der Augen der Figur nur ein Strich, der an eine gerunzelte Stirn erinnert. (s.Abb.5)

6.1.3 Metafiktion und Intertextualität

Zunächst ist festzustellen, dass Trondheim in *Approximativement* bisherige Tendenzen oder Strömungen in der Comicgeschichte aufgreift und in die Narration einbaut. Dies betrifft Sequenzen wie diejenige in der U-Bahn, wo auf Superheldencomics angespielt wird. Auch die Tierdarstellungen können als intertextuelle Verweise gelesen werden. In ihnen klingen neben frühen Cartoons und Kindercomics auch Werke wie *Maus* an.

Trondheim bedient sich aber nicht nur des Verweises auf die Comicgeschichte oder Werke früherer Autoren, sondern auch der Selbstreferenz. In *Approximativement* eröffnet sich mit der Erscheinung der Figur der Fliege aus *La Mouche* wie bereits weiter oben erwähnt eine Metaebene. Eine Heftseite lang wird so ein Comic im Comic abgebildet. Auch kann die Drachenfigur, die das schlechte Gewissen symbolisiert, als Referenz auf die eigene Fantasy-Comic-Reihe *Donjon* gesehen werden.¹⁷² Die Darstellung jeder auftretenden Figur des Comic als jeweils anderes Tier erinnert zudem an Trondheims *Lapinot*-Comics, die ebenso wie *Approximativement* den Alltag abbilden.

Die scheinbare Form des Bewusstseinsstroms beinhaltet einen Akt der

¹⁷² In der *Donjon*-Reihe kommen regelmäßig Drachen vor; diese sehen dem "Schlechten Gewissen" aus *Approximativement* ähnlich.

Selbstarchivierung. Die Konstruktion von "mon propre musée autour de moi"¹⁷³ wird in einer Sequenz reflektiert, in der der Protagonist zunächst versucht, auf herkömmliche Weise alte Gegenstände auszusortieren, und dann, in einem Anfall, möglichst große Mengen von seinen angesammelten Dingen loszuwerden. "ça suffit toutes ces saloperies de jeunesse qu'on se trimballe! - Poubelle! - Ces carnets de notes, ces machins, ces trucs... Je ne les vois que lors des déménagements pour un petit coup de blues amusé jusqu'au déménagement suivant..."¹⁷⁴ Der Enthusiasmus über die Befreiung von all den jahrelang angesammelten Objekten geht sofort wieder in eine Selbsthinterfragung des eigenen Handelns über – um schließlich in einer Reflexion über das Aufheben und Ansammeln von Dingen allgemein zu enden:

Pourquoi je garderais tout ça? - Pour créer mon propre Graceland? - J'imagine partout dans le monde les musées de chacun dans des cartons au grenier... / Serait-ce pour se sécuriser avec son propre passé? - Pour garder ses racines? - Pour ne pas perdre une partie de soi-même?¹⁷⁵

Der Sammelwahn des Protagonisten geht Hand in Hand mit dem Zwang zum Aufschreiben bzw. Aufzeichnen des Autors. Als besonders verwerflich erscheinen dem Protagonisten in dieser Hinsicht alte Hefte und Notizbücher, die Ideen oder Ansätze zu Comic-Geschichten enthalten, welche nie aus- bzw. fortgeführt wurden.

6.1.4 Sprachliche Aspekte

Der Autor Lewis Trondheim betont die Bedeutung von Sprache in seinen Comics. In einem Interview spricht er etwa von dem Einfluss, den Literatur auf sein Schaffen hat, und nennt als Beispiel seine *Donjon*-Comic-Reihe und dessen Vorbilder in der fantastischen Literatur: "Die wahren Fantasy-Codes finde ich in der Literatur, bei Tolkien zum Beispiel."¹⁷⁶ Herkömmliche Fantasy-Comics würden ihn deshalb nicht beeinflussen, da "in ihnen Sprache kaum eine Rolle spielt".¹⁷⁷ Auch spricht Trondheim im Interview die Probleme der Diskrepanzen zwischen Zeichenstil und

173 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.136, Panel 4

174 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 136, Panel 6

175 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 136, Panel 7

176 Reto Baer: *Ich zeichne sehr schnell. Interview mit Lewis Trondheim*. Geführt in Zürich am 12. April 2001. <http://www.comic.de/neues/trondheim.html>

177 Reto Baer: *Ich zeichne sehr schnell. Interview mit Lewis Trondheim*.

dazugehörigem Text, also zwischen Bild und Sprache, an: "Ursprünglich wollte niemand meine Comics veröffentlichen, weil sie naive Tierzeichnungen enthalten, der Text jedoch eher für Erwachsene ist."¹⁷⁸ Ähnliches gilt für Marjane Satrapis *Persepolis*, deren Zeichenstil als "kindlich-naiv" beschrieben wird,¹⁷⁹ während er sprachlich wie narrativ auf ein erwachsenes, literarisch interessiertes Publikum zugeschnitten ist.

Trondheims Schlusssatz im Interview lautet "Comics sind Literatur."¹⁸⁰ Tatsächlich instrumentiert der Autor in *Approximativement* hauptsächlich eine literarische, nahezu philosophische Sprache. Beispiel dafür ist eine bereits weiter oben zitierte Passage, in der sich Trondheim vor einem imaginären Gericht wiederfindet und das Urteil der "mégalomanie" anficht: "Mais arrêtez. Je n'ai pas de problème de mégalomanie. / Au contraire, je souffre d'un complexe et d'une neurose de modestie accompagnés d'une volonté de rabaissement systématique et humiliatoire."¹⁸¹ Hochsprachliche Sequenzen wie diese werden, zumeist in Dialogen, von umgangssprachlichen Abschnitten abgelöst. Einzelnen Wörtern kommt große Bedeutung zu; als Beispiel dafür kann die Sequenz dienen, in der Trondheim sich selbst in guter Stimmung als ein "être abouti" bezeichnet, dann aber feststellen muss, dass das Wort "abouti" (erfolgreich) sich nur durch einen Buchstaben vom Wort "abrupti" (stumpfsinnig)¹⁸² unterscheidet – und sofort wieder in schlechte Laune verfällt.

Die Bedeutung von Sprache für den Autor findet auch im Titel der Erzählung, *Approximativement*, Ausdruck. Dieser weist auf die Narration und damit die versuchte Annäherung an Wahrheit und Realität voraus. Trondheim spricht auf seiner Internetseite davon, dass die Titelfindung erst nach Fertigstellung der

178 Reto Baer: *Ich zeichne sehr schnell. Interview mit Lewis Trondheim.*

179 Matthias Nass: *Rebellin unter dem Kopftuch. Eine Kindheit in den Zeiten der islamischen Revolution. Marjane Satrapis Comic "Persepolis".* In: Die Zeit, 16.04.2008.
<http://www.zeit.de/2004/19/L-Satrapi>

180 Vgl. Reto Baer: *Interview mit Lewis Trondheim.* <http://www.comic.de/neues/trondheim.html>
Die sprachliche Komponente bekommt in anderen Werken Trondheims noch größeres Gewicht, etwa im "Essay" *Désœuvré*, der hauptsächlich aus Schrift und wesentlich weniger aus Bildern besteht. Auch die beiden experimentellen Comics *Mister O* und *Mister I* enthalten ein Spiel mit der Sprache; die Hauptfiguren, Mister O und Mister I, gleichen optisch Buchstaben – sie können als sich ständig wiederholende Zeichen gelesen werden.

181 Lewis Trondheim: *Approximativement*. LT S.17, Panel 7-8

182 *Langenscheidts Handwörterbuch Französisch*. Berlin, München et al.: Langenscheidt 2001.

Comicgeschichte vorgenommen wurde. Einen passenden Namen für den Comic zu finden, sei dabei äußerst schwierig gewesen; Schließlich habe er sich aber für das Wort entschieden, das er ohnehin immer für seine Widmungen verwendet habe: "[...] le plus dur a en fait été de trouver le titre de ce livre. Finalement, comme je signe toujours *Approximativement* sur mes dédicaces, c'est ce titre qui s'est imposé."¹⁸³

Das Wort taucht auch im Paratext des Comic noch einmal auf. Die letzte Seite des Buches enthält die für eine literarische Publikation notwendigen Daten, allerdings folgendermaßen aufgelistet:

Approximativement
est grosso modo le deuxième livre de la collection Pierre.
Il a probablement été achevé d'imprimer en novembre 2004
du côté de Poitiers par l'imprimerie P. Oudin,
et plus ou moins pour le compte des Éditions Cornélius
situées à vue de nez 100 rue de la Folie Méricourt
quelque part à Paris dans le 11^{ème}.
Réalisé à tâtons par Jean-Louis Gauthey
Dépôt vraisemblablement légal: novembre 2004
4^{ème} édition (à peu près) et ISBN 2-909990-09-5 (à la louche)
Apparemment © 2001 Lewis Trondheim & Cornélius
www.cornelius.fr¹⁸⁴

Jede Zeile und einzelne Publikations-Information wird mit einem anderen Synonym für "approximativement" versehen: "grosso modo", "probablement", "plus ou moins", "à vue de nez", "quelque part à", "à tâtons", "vraisemblablement", "à peu près", "à la louche" und "apparemment". Trondheim beharrt damit auf der Nichtexistenz von Fakten und von 'Realität'; der Signifikant *Approximativement* hilft dabei, seine Erzählung auch auf sprachlicher Ebene zu relativieren und jeden Versuch, Realität objektiv wiederzugeben, als unmöglich zu entlarven.

¹⁸³ Vgl. Internetseite des Autors: <http://www.lewistrondheim.com/biblio.htm> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

¹⁸⁴ Dieser Paratext bzw. eine auf den deutschen Verlag zugeschnittene Entsprechung findet sich in der deutschsprachigen Ausgabe nicht. Stattdessen wurde ein Vorwort mit dem Titel "Eine ungefähre Annäherung an Lewis Trondheim" eingefügt.

6.1.5 Die Figur

Beim Protagonisten von *Approximativement* handelt es sich um eine stark abstrahierte Figur, in schwarz-weiß gezeichnet, mit dem Gesicht eines Vogels, eventuell eines Hahns oder Adlers, was am Schnabel erkennbar ist.¹⁸⁵ Die Darstellung als Tier deutet, beabsichtigt oder nicht, auf eine Comic-Tradition hin und erzeugt eine karikaturistische Distanz des Autors zu seiner Figur. Der Protagonist trägt Alltagskleidung: einen legeren karierten Mantel und schwarze Hosen, im späteren Verlauf des Comic dann auch oft Pullover, verschiedene T-Shirts oder Sakko. Die Hauptfigur wird also nicht durch eine stets gleichbleibende Kleidungsgarnitur charakterisiert, wie dies in vielen Comic(-Serien) der Fall ist – etwa in *Astérix*, diversen Superheldencomics etc. – und erhält damit mehr charakterliche Diversität und auch Realitätsnähe.

Den anderen Figuren in *Approximativement* kommt im Vergleich zum Protagonisten nur eine sehr untergeordnete Rolle zu, erscheint dieser doch in "86% de la surface dessinée".¹⁸⁶ Die Nebenfiguren erscheinen als Auslöser für Reflexionen der Hauptfigur, als Modelle für Neidgefühle oder als unvermeidbare Statisten. Die Lewis-Figur ist demnach die klare Hauptperson des Comic, um deren Befinden und Erlebnisse die gesamte Handlung kreist. Eine etwas bedeutendere Rolle kommt eventuell noch Lewis' Freundin bzw. späterer Ehefrau Brigitte zu. Sie relativiert die übertrieben negativen Selbsteinschätzungen des Protagonisten immer wieder, und holt ihn mit Sätzen wie "il ne faut pas exagérer"¹⁸⁷ auf den Boden der Tatsachen zurück. Der Egozentrismus der Hauptfigur, deren Gedanken sich hauptsächlich um sich selbst drehen, hat nichts mit der Selbstlosigkeit der Superheldenfiguren gemein, sondern erinnert eher an Crumbs Autoportraits als neurotischen Antihelden.

¹⁸⁵ Trondheim selbst sagt in einem Interview, dass es für ihn keine Bedeutung habe, welchen Vogel seine Figur nun darstelle: "Wenn ich Tiere zeichne, präzisiere ich die Art nicht. Ich mag es nicht, wenn Realismus mit ins Spiel kommt. Meine Tierzeichnungen sind Vereinfachungen und Reduktionen. Für mich ist es unwichtig, ob der Vogel, als den ich mich zeichne, ein Adler oder ein Hahn ist." Vgl. Reto Baer: *Interview mit Lewis Trondheim*. Geführt in Zürich am 12. April 2001. <http://www.comic.de/neues/trondheim.html> Trondheim verweigert damit eine Symbolkraft seiner Tierfiguren, wie man sie etwa in Art Spiegelmans *Maus* findet; dort stellen die einzelnen Tierarten (Maus, Katze, Schwein) verschiedene Menschengruppen dar (Juden, Deutsche bzw. Nazis, Polen).

¹⁸⁶ Jean-Yves [Ferri], Anhang von *Approximativement*, S.3

¹⁸⁷ Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 21, Panel 8

Lewis zeichnet sich durch einen starken Hang zur Selbstreflexion bzw. Selbstkritik aus, wie bereits auf der ersten Seite von *Approximativement* deutlich wird. "ne pas savoir bien dessiner", "je bâcle", "pas d'exigence sur mon travail", "pas d'exigence sur [m]oi-même".¹⁸⁸ Diese permanente Autokritik manifestiert sich auch in diversen Selbstbeschimpfungen: "J[e] suis fasciste et violent"¹⁸⁹, "crétin"¹⁹⁰, "je dois avoir sacrament l'esprit bourgeois"¹⁹¹, "gros con de touriste"¹⁹² etc. Die Figur übertreibt bei der negativen Selbsteinschätzung: Momentane Aggression wird so als 'Faschismus', Freude über die Heimkehr zur Frau als 'bourgeois' und der Gedanke an die Mitnahme eines Steines aus der USA als 'touristisch' abgetan. Auch nennt sich die Figur nach einem Blick in den Spiegel einen 'alten Vollidioten', "un vieux gros con".¹⁹³ (s.Abb.11)

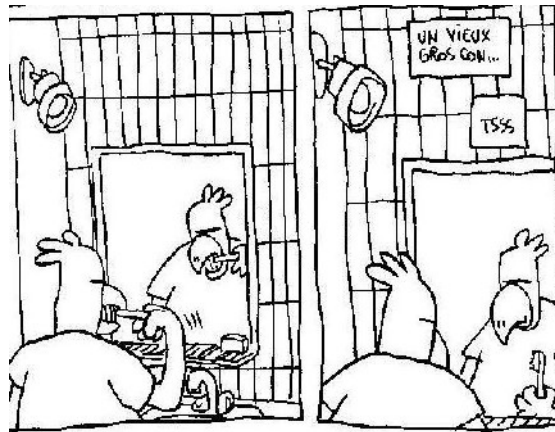


Abb.11, *Approximativement*, S.53, Panel 5 und 6

Jene Uneinigkeit mit der eigenen Persönlichkeit wird auch in den Vervielfältigungen oder Transformationen der Figur deutlich, die im Comic immer wieder vorkommen. Bereits am Umschlag der französischen Ausgabe von Trondheims *Approximativement* sieht man auf dottergelbem Untergrund die Hauptfigur so oft abgebildet, dass daraus eine riesige (Menschen-bzw. Adler-)menge entsteht. Jede

188 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S. 1, Panel 1

189 Lewis Trondheim: *Approximativement*. LT S.5, Panel 2

190 Lewis Trondheim: *Approximativement*. LT S.65, Panel 6

191 Lewis Trondheim: *Approximativement*. LT S.75, Panel 3

192 Lewis Trondheim: *Approximativement*. LT S.134, Panel 6

193 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.53 Panel 5-7

einzelne der gezeichneten Figuren ist in einer anderen Gemütsregung bzw. bei einer anderen Tätigkeit dargestellt. So finden sich in unmittelbarer Nähe zueinander etwa ein schlafender Lewis, ein Trompete-spielender Lewis und ein sich neben diesem krampfhaft die Ohren zuhaltender Lewis. Die Figuren scheinen untereinander also teilweise aufeinander Bezug zu nehmen, sich an anderen Stellen aber auch schlichtweg zu ignorieren. Die Masse an Einzelfiguren fügt sich letztendlich zum Cover von *Approximativement* zusammen, die Fragmente werden zu einem Ganzen, so wie sich auch eine Persönlichkeit aus vielen verschiedenen Teilen zusammensetzt. Weiters spielen körperliche Transformationen und Aufspaltungen eine Rolle. In einer Passage, die etwa in der Mitte des Comic angelegt ist, entschließt sich die Figur, all ihre negativen Eigenschaften aufzulisten und dadurch zugleich loszuwerden: "Bon... - Prenons les choses clairement. / Qu'est-ce que je n'aime pas chez moi? - Qu'est-ce qu'il faudrait que je change pour me sentir mieux avec moi-même et avec les autres?"¹⁹⁴ Daraufhin greift Lewis sich in den eigenen Rachen und holt mithilfe seines nun langgezogenen, gummiartigen Armes ein Duplikat des eigenen Selbst aus sich heraus. Dieser Vorgang wird vom Kommentar begleitet: "Il y a déjà cette espèce de type qui n'a rien dans la cervelle."¹⁹⁵ Der Typ 'Hirnlos' wird uns im nächsten Panel genauer vorgestellt: er unterscheidet sich optisch von der Hauptfigur nur durch seine stumpfsinnige Mimik und seine Kleidung, einem T-Shirt, auf dem "DÉBILE" zu lesen ist. Dieser Typ hätte, so behauptet die Erzählstimme, "aucune culture"¹⁹⁶, woraufhin jener sich verteidigt und meint, er würde doch Comics mögen: "Ah bin si, j'aime bien la B.D."¹⁹⁷

194 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.84, Panel 1-2

195 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.84, Panel 4

196 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.84, Panel 5

197 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.84, Panel 5

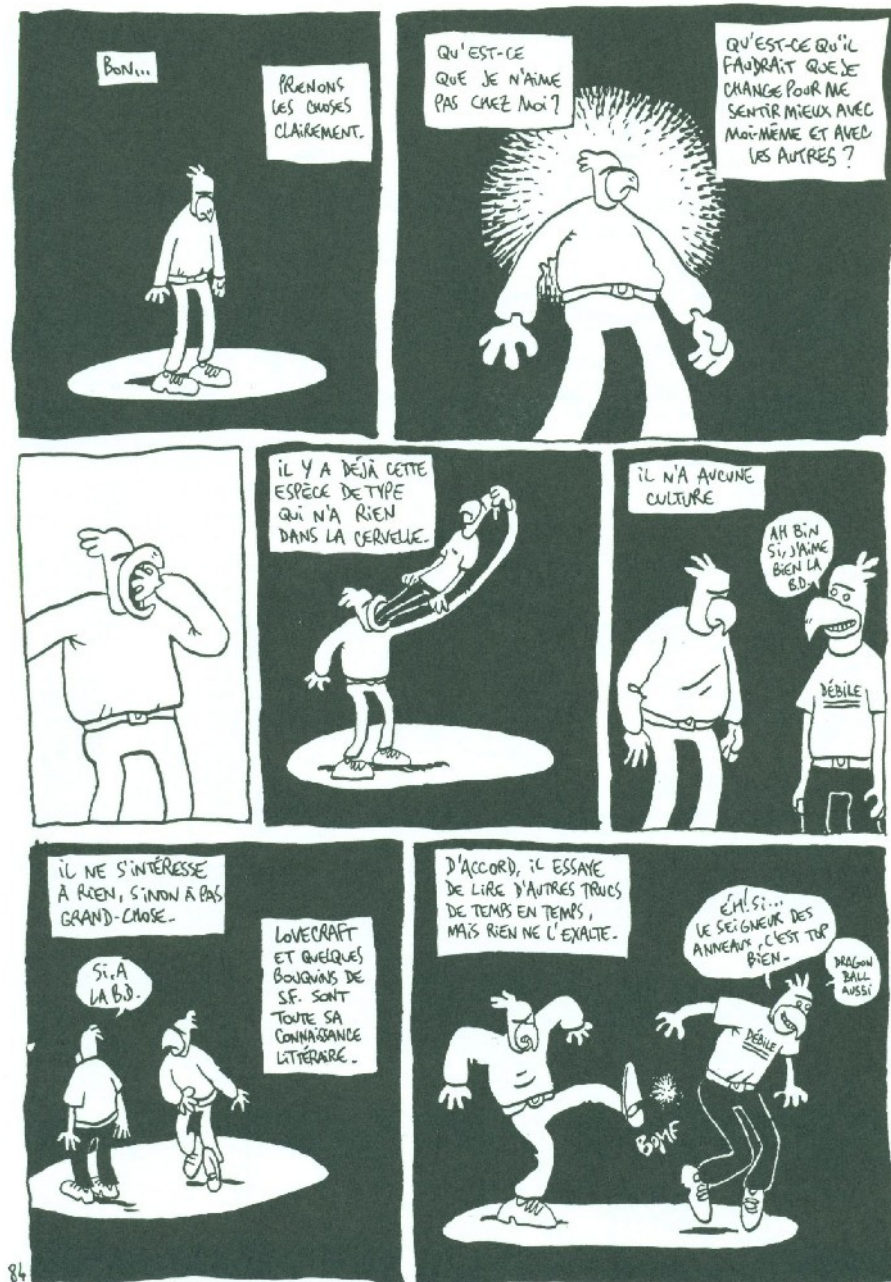


Abb.12, *Approximativement*, S.84, ganze Heftseite

In weiterer Folge zieht Lewis noch drei solcher Duplikate aus sich heraus: den Typen, der unfähig ist sich gut auszudrücken – "le type qui est incapable de s'exprimer oralement" – denjenigen, der immer übertreibt – "Exagérateur-man" – und schließlich denjenigen, der ständig nach Gerechtigkeit sucht, "Justice-man". (s.Abb.13)



Abb.13, *Approximativement*, S.85, ganze Heftseite

Gemeinsam mit der ersten Figur, dem 'Hirnlosen', der sich nur für Comics und Videospiele interessiert, rebellieren die Doppelgänger am Ende gemeinsam gegen den 'ursprünglichen' Lewis-Charakter. Sie werfen ihm vor, selbst eine dieser schlechten Eigenschaften zu verkörpern, nämlich den Besserwisser und Möchtegern-Philosophen:

Tout ça c'est bien gentil mais toi, tu es qui?! - Tu représentes l'âme vénérable? - Le sage sur la montagne? / Tu es toi-même un des personnages qu'il déteste. - Tu es monsieur-je-sais-tout. Le philosophe de banlieu. - Tu es le vieux fou qui n'est jamais sorti de sa cabane et qui a ses réponses pour tout.¹⁹⁸

Das Unterfangen der Hauptfigur, alle negativen Eigenschaften in Form von Persönlichkeiten aus sich herauszuziehen und damit loszuwerden ist also gescheitert: Letztendlich kommt es nur zu einer reinen Aufspaltung der eigenen Persönlichkeit in mehrere Figuren und Repräsentanten von bestimmten Eigenschaften. Eine 'reine', akzeptable Persönlichkeit des eigenen Selbst gibt es nicht; diejenige Figur, die den Gedanken zu denken begonnen hat, entpuppt sich ihrerseits als eine der verhassten Persönlichkeiten, nämlich des Möchtegern-Philosophen. Übrig bleibt die Erkenntnis, dass man mit sich selbst und all seinen negativen Eigenschaften eben leben muss.

Eine weitere Duplikation entsteht beim Versuch der Lewis-Figur, das personifizierte schlechte Gewissen durch einen Schlag auf dessen Kopf wörtlich zu 'zerschlagen' – dabei wachsen jedoch eine Vielzahl an Köpfen aus dem schlechten Gewissen hervor, die ihn hämisch zurechtweisen: "Ta mauvaise conscience ne sera pas si facilement neutralisée. / Ce ne sont pas les têtes qu'il faut trancher. / Ta mauvaise conscience est dans chacune de tes facettes."¹⁹⁹ Das schlechte Gewissen kann also nicht vernichtet werden, da es in jeder einzelnen Facette von Trondheims Selbst steckt. (s.Abb.14)

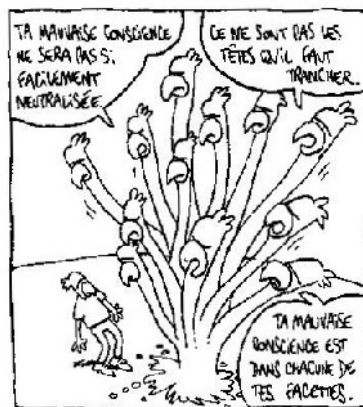


Abb.14, *Approximativement*, S.132, Panel 4

198 Lewis Trondheim: *Approximativement*. LT S.85, Panel 9

199 Lewis Trondheim: *Approximativement*. S.132, Panel 4

6.2 Marjane Satrapis *Persepolis*

Der Comic *Persepolis* der 1969 im Iran geborenen Autorin Marjane Satrapi²⁰⁰ wurde von 2000-2003 in Frankreich erstveröffentlicht. Er erschien in vier Bänden beim Verlag L'Association und war in französischer Sprache verfasst, welche die Autorin durch den Besuch einer französischen Schule bereits in ihrer Kindheit erlernt hatte. *Persepolis* war ein "instant success"²⁰¹ und nahm eine herausragende Stellung in der Comicgeschichte ein: "Not only was this the first Iranese comic ever, she designed it especially to tell people about the real Iran, beyond the prejudices that surround a dictatorship."²⁰² Satrapis Anspruch, den 'echten' Iran, wie sie ihn selbst aus eigener Erfahrung kannte, in ihrem Comic darzustellen, zeugt zwar von einem hohen Authentizitätsanspruch, dennoch versuchte die Autorin nicht, eine didaktische oder rein historische Abbildung ihres Geburtslandes zu liefern, wie sie in einem Interview betont:

Ich beschreibe lediglich eine Situation. Dabei verstehe ich mich weder als Politikerin noch als Historikerin, sondern als Mensch, der Zeuge einer Revolution und eines Krieg[es, sic!] war. Ich nehme einen sehr subjektiven Standpunkt ein und erzähle die Geschichte Irans, wie ich sie erlebt habe.²⁰³

Satrapi intendierte also mit *Persepolis* die Darstellung der iranischen Kultur und Geschichte aus einer persönlichen und authentischen Perspektive. Ihre autobiografische Erzählung, die eine kulturvermittelnde Rolle einnimmt, ist jedoch auch noch auf anderen Ebenen für das Medium Comic bedeutend: *Persepolis* ist einer der wenigen international erfolgreichen Comics, die von Frauen gezeichnet wurden. Zudem erschienen nach der Veröffentlichung des autobiografischen Berichtes der gebürtigen Iranerin viele weitere Comicerzählungen, die von Migranten verfasst wurden, oder auch zunehmend dokumentarische Reiseberichte in Comicform, die von politisch problematischen Ländern berichteten. Die Adaption von *Persepolis* in einen

200 Vgl. zur Biografie Marjane Satrapis den Eintrag in der "Comiclopedia" lambiek.net: http://lambiek.net/artists/s/satrapi_marjane.htm [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

201 Ebd.: http://lambiek.net/artists/s/satrapi_marjane.htm

202 Ebd.: http://lambiek.net/artists/s/satrapi_marjane.htm

203 Sonja Ernst: "Die Mullahs töten unsere Träume." Interview mit Comic-Autorin Satrapi. Der Spiegel online: 10.02.2005. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,340578,00.html> [zuletzt eingesehen am 15.04.2011]

Animationsfilm im Jahr 2007 erweiterte den Rezeptionskreis von Satrapis Comic noch zusätzlich; der so von ihr geschaffene²⁰⁴ erste autobiografische Lang-Animationsfilm wurde etwa 2008 für den Oscar in der Kategorie 'Best Animated Feature Film of the Year' nominiert.²⁰⁵

Die Erzählung *Persepolis* schildert in den ersten beiden Bänden zunächst das Heranwachsen der kleinen Marji im Iran der 1970er und 1980er Jahre, einer Zeit, die von politischen Umbrüchen gekennzeichnet ist. Die islamische Revolution im Jahr 1979 beendet zwar das Regime des Schahs, generiert aber eine neue repressiv-fundamentalistische Regierung. So muss sich die zehnjährige Marji etwa im Jahr 1980 mit einem neuen Gesetz abfinden, das Frauen das Tragen eines Schleiers vorschreibt. Die politischen Entwicklungen werden Marji von ihrer linksliberalen, stark gebildeten Familie erklärt, welche nach der herbeigesehnten Revolution die Enttäuschung eines extremistischen, religiösen Regimes erleben muss, das die Repressionen der Schah-Diktatur noch überbietet. Marji setzt sich vermehrt mit den Themen Religion und Revolution auseinander, unterhält sich mit einer imaginären Gottesfigur und liest politische Bücher über Palästina, Fidel Castro, den Vietnamkrieg, Marx und Descartes.

²⁰⁶ Als die Situation im Iran zunehmend eskaliert und Marji sich weigert, in der Schule ihre eigene politische Meinung zu verschweigen, beschließen die Eltern, ihre Tochter nach Wien zu schicken. Sie erachten die offen linksgerichtete Einstellung der vierzehnjährigen Marji als zu gefährlich für den Iran: "Vu ton caractère et l'éducation que tu as reçue, nous avons pensé qu'il serait préférable que tu quittes l'Iran."²⁰⁷ Der dritte Band von *Persepolis* erzählt schließlich von Marjanes Erfahrungen in Wien, wo sie das französische Gymnasium besucht. Ihr Leben in der österreichischen Hauptstadt ist hauptsächlich von einem Gefühl der Fremdheit und von diversen Enttäuschungen, vor allem amouröser Natur, gekennzeichnet, welche Marjane in eine tiefe Krise stürzen. Am Ende des dritten Bandes beschließt sie, wieder in den Iran zurückzukehren. Dort findet sie zwar ihre liebende und fürsorgliche Familie vor, fühlt

204 Marjane Satrapi arbeitete für den Spielfilm *Persepolis* mit Vincent Paronnaud zusammen, der ihr bei der Umsetzung ihres Comic in einen Animation behilflich war. Vgl. Eintrag zu *Persepolis* in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0808417/> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

205 Vgl. Eintrag zu *Persepolis* in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0808417/awards>

206 Vgl. Marjane Satrapi: *Persepolis I*, S.10-11

207 Marjane Satrapi: *Persepolis II* (2003), S.76, Panel 2

sich aber im repressiven und für europäische Verhältnisse rückständigen Iran nicht mehr heimisch. Nach einem Selbstmordversuch nimmt Marjane ihr Leben jedoch wieder in die Hand und besteht erfolgreich die Aufnahmeprüfung für die Kunstschule Teherans. Die Kunststudentin muss jedoch bald erkennen, dass auch die Kunst im Iran nicht frei ist, sondern von der religiösen Regierung kontrolliert wird. Sie verliebt sich in einen Iraner namens Réza, den sie aufgrund der Schwierigkeiten, sich als unverheiratetes Paar in der Öffentlichkeit zu zeigen, schließlich heiratet. Réza erweist sich mit der Zeit als zu konservativ für die gebildete Marjane, die eine 'traditionelle' Frauenrolle klar ablehnt, was schlussendlich zur Scheidung führt. Marjane trifft die Entscheidung, den Iran wieder zu verlassen, und fliegt im Jahr 1994 nach Paris – die Geschichte endet am Flughafen von Teheran.

In *Persepolis* besteht, gemäß der Forderung Lejeunes für einen autobiografischen Text, eine Namensgleichheit von Autorin (Marjane Satrapi) und Protagonistin ("Marji" oder "Marjane") – der Comic ist demnach als autobiografisch zu klassifizieren. Satrapi selbst verweigert allerdings das Etikett der 'Autobiografie' immer wieder und verweist nachdrücklich auf ihre Arbeit als 'konstruierende' Schriftstellerin: "Ce n'est pas ma vie, c'est celle de Marjane. Mon métier est de raconter une histoire, la meilleure possible." Die Reflexion über die Konstruktion der Geschichte zeigt sich auch in der Struktur: *Persepolis* ist in insgesamt 38 Kapitel und, im Original, in vier Bände unterteilt. Diese umfassen etwa fünfzehn Lebensjahre der Protagonistin, welche zu Beginn der Erzählung zehn, am Ende vierundzwanzig Jahre alt ist. Dabei werden aber auch Zeitsprünge in frühere Kindheitserlebnisse der Protagonistin vorgenommen. Der Comic erzählt temporal nicht völlig linear, sondern bedient sich der "für Erinnerungsprozesse so charakteristische[n] Überlagerung unterschiedlicher Zeitebenen."²⁰⁸ Außerdem fließen gelegentlich Traum- und Vorstellungssequenzen oder auch erklärende Passagen ein, die historische Entwicklungen illustrieren. Neben mehreren Zeitebenen kommen auch unterschiedliche Orte im Comic vor, die das Erleben der Protagonistin prägen. Diese sind zunächst der Iran und Marjanes Heimatstadt Teheran, weiters Europa und Wien, wo Marjane das erste Mal weit von ihrer Familie entfernt ist, und schließlich Paris, der Ort des Schreibens der Autorin und

208 Vina Yun: *Der dritte Ort. Interview mit Barbara Eder* (02/2010) auf <http://migrazine.at> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

der für die Protagonistin des Comic noch zukünftige Wohnort.

Die Erfahrungen von kultureller Differenz und Fremdheit, die diese Pluralität der Lebensorte erzeugt, machen *Persepolis* auch zu einem Gegenstand von Diskursen der Migration und Transnationalität. Marjanes Migrationserfahrungen wirken dabei sehr individuell und subjektiv, nicht zuletzt weil die Protagonistin durch die Bildung und den ökonomischen Status ihrer Familie gegenüber gleichaltrigen Iranern und Iranerinnen privilegiert erscheint. Die Bildung, die Marji zuhause und damit auch abseits der Schule, durch Literatur, mitbekommt, befähigt sie zu kritischem Denken, was immer wieder zu Reibungen im schulischen, ebenfalls stark religiös geprägten Umfeld führt. Dabei stellt Satrapi ihre Protagonistin zumeist als alleinige Aufmüpfige, als Außenseiterin, dar – die Mitschülerinnen beteiligen sich entweder bloß am Aufstand oder gehen in Abwehrhaltung, indem sie gängige moralische Strukturen reproduzieren. Weiters wird Marjane eine kostspielige Reise nach Wien und ein dortiger Schulbesuch ermöglicht, was als selbstverständlich dargestellt wird; bei ihrer Rückkehr allerdings trifft Marjane all ihre ehemaligen Freunde wieder, die während ihrer eigenen Abwesenheit im Iran geblieben sind. Mit ihren gleichaltrigen Freundinnen scheint Marjane nichts mehr zu verbinden, da diese sich als Form des Protestes gegen den religiösen Duktus des Landes einem vermeintlich 'westlichen' Lebensstil verschrieben haben und sich nur für Schminke, Männer und Diskotheken interessieren. Diese ihrerseits sehen in Marjanes schlichtem ungeschminktem Äußerem, das für Europa eher als Protesthaltung gegen klischeehafte Frauenrollen gilt, weibliche Rückständigkeit und bezeichnen sie als "Nonne": "Mais c'est quoi cette tête de bonne soeur?! On ne dirait pas que tu as vécu en Europe."²⁰⁹ (s.Abb.15)

209 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.14, Panel 2



Abb.15, *Persepolis IV*, S.14, Panel 2

Marjanes Persönlichkeitsentwicklung in Europa unterscheidet sich stark von derjenigen ihrer im Iran zurückgebliebenen Freundinnen, was sie ihnen aufgrund der Lebensumstände im Iran zugesteht: "Quelque part, je comprenais. Quand on interdit une chose, elle prend une importance disproportionnée. Plus tard, j'ai appris que le fait de se maquiller et de vouloir vivre à l'occidentale était un acte de résistance de leur part."²¹⁰ Trotz diesem Verständnis für den Lebensstil der Freundinnen verbindet Marjane nun nichts mehr mit ihnen: "J'avais du mal à me rappeler les raisons qui nous avaient rapprochées autrefois. [...] je me sentais terriblement seule."²¹¹ Ein weiterer früherer Freund Marjanes, Kia, blickt ebenfalls auf ein anderes Schicksal zurück: Nach dem missglückten Versuch, das Land illegal zu verlassen, wurde er zum Militärdienst gezwungen und im Krieg stark verstümmelt. Als Marjane ihn wiedertrifft, sitzt er im Rollstuhl und kann nur noch einen Arm bewegen. Diese unterschiedlichen Lebensentwicklungen von Marjane und ihren ehemaligen Freunden im Iran deuten auf ein individuelles Erleben ersterer hin; die Migrationserfahrung erlaubt Marjane, den Iran von außen zu betrachten, von der Position der Emigrantin aus.

Satrapis Comic, dem die Autorin ihrerseits den Status der Autobiografie abspricht,

²¹⁰ Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.14, Panel 6

²¹¹ Ebd., S.14, Panel 5 und 6

weil er nicht auf das eigene Selbst fokussiert, sondern auf die Lebensumstände dieses Selbst, steht dennoch auch exemplarisch für eine kollektive Erfahrung, nämlich die politischen und historischen Geschehnisse im Iran, die Marjane als Kind miterlebte. Das Erfahrene, das in *Persepolis* nachgezeichnet wird, bewegt sich also zwischen den Spannungspolen Subjektivität und Kollektivität; der Blick des Lesers wird nicht nur auf das subjektive und einzigartige Erleben der Protagonistin gerichtet, sondern auch auf den historischen, kulturellen, politischen und sozioökonomischen Kontext der Erzählung.

6.2.1 Fakt und Fiktion

Persepolis erzählt die Lebensgeschichte Marjanes von der Kindheit an bis ins frühe Erwachsenenalter, wobei die eigene, persönliche Geschichte mit der Geschichte ihres Geburtslandes und den dort herrschenden politischen Verhältnissen verwoben wird. Regierungswechsel, Krieg und Unterdrückung werden als zwar subjektiv erlebte, aber dennoch historische Fakten wiedergegeben, die es dem – unter Umständen ahnungslosen – Leser ermöglichen, einen Einblick in die historische Entwicklung des Irans zu bekommen. Auf die Vermittlung dieses 'echten' Iran, der früher Persien hieß und bereits eine lange Geschichte hinter sich hat, wird großer Wert gelegt, nicht zuletzt weil das medial vermittelte Bild dieses Staates als kriegsbelastetes Problemland häufig den ehemaligen Status des Landes, das eine eigene Schriftkultur entwickelte, vergessen lässt. So lautet der Titel des Comic "Persepolis", was auch der griechische Name der ehemaligen Hauptstadt des Perserreiches war und soviel wie 'Stadt der Perser' bedeutet.²¹² Im ersten Band von *Persepolis* gibt es eine Einführung zur historischen Entwicklung von Persien bis zur Zeit Marjane Satrapi, die vom Comiczeichner David B. verfasst wurde. Er schließt seinen Geschichtsabriss mit den Worten: "Voilà, c'est la grande histoire. Marjane a hérité de tout ça, elle a réalisé le premier album de bandes dessinées iranien."²¹³ Historische Fakten haben also hier vor

212 Vgl. zum Bau von Persepolis und der iranischen Kultur auch den Eintrag im Kunst-Brockhaus: *Der Brockhaus. Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig: F.A. Brockhaus 2001. S.873f

213 Vgl. Marjane Satrapi, *Persepolis I*. Introduction de David B.

allem auch die Funktion, zu informieren – neben ihnen bilden auch Daten aus der Biografie der Autorin (Jahreszahlen, besuchte Schulen etc.) und reale Orte (Teheran, Wien, Paris) ein Geflecht aus reellen Begebenheiten. Dennoch versucht die Autorin nie, Geschehenes bloß abzubilden; Bilder im Comic sind nicht mit Fotografien zu vergleichen, sondern eignen sich dazu, Erlebtes über ein objektives Wahrnehmen hinaus zu veranschaulichen. Daher sind auch die rein historischen Sequenzen des Comic und Kriegsdarstellungen stets sehr persönlich und stilistisch individuell gezeichnet. Marjane Satrapi weigerte sich auch, ihren Comic in einen Realfilm adaptieren zu lassen, obwohl sie ein lukratives Angebot dafür aus Hollywood bekommen hatte:

Ich bin Zeichnerin, und mit den gezeichneten Bildern wollte ich genau die Stereotypen auflösen, die sich mit wirklichen Schauspielern, nachgestellten Schauplätzen und all dem Dekor wieder in die Darstellung hineingeschlichen hätten. Alles wäre umsonst gewesen. Meine Zeichnungen erlauben mir Abstraktion. Es geht mir nicht um die Darstellung von Realität, sondern um die von Situationen, Empfindungen. Ich bin auf der Suche nach der Idee.²¹⁴

Marjane Satrapi intendiert also die Repräsentation einer authentischen Idee und ihres subjektiven Empfindens. Diese Subjektivität äußert sich auch in der Verwendung vieler Elemente, die als Fiktionsmarker gesehen werden können. Dazu zählt neben der starken zeichnerischen Abstraktion etwa die erfundene, personifizierte Figur Gott, mit der sich Marji im ersten Teil von *Persepolis* unterhält. In dieser Zeit glaubt Marji noch an ihre Karriere als erste weibliche Prophetin und fühlt sich von Gott auserwählt, welcher sie wie ein imaginärer Freund begleitet: "Tous les soirs j'avais de grandes discussions avec Dieu."²¹⁵ Die Figur Gott ist füllig und trägt einen langen Bart, was Marji in der Zeit ihres vermehrten Literaturkonsums dazu bringt, einen Vergleich Gottes mit Marx herzustellen: "C'était amusant de voir comme Dieu et Marx se ressemblaient. Peut-être que Marx était un peu plus frisé."²¹⁶ (s.Abb.16)

214 Marjane Satrapi, zitiert nach: Julia Encke: *Schwarzweiß wie das Leben. "Persepolis"*. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr.46, 18.11.2007.
<http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FAFE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc~E0122B89F3B304894B22CFA7526526716~ATpl~Ecommon~Spezial.html> [zuletzt eingesehen am 20.09.2010.]

215 Marjane Satrapi: *Persepolis I*, S.6, Panel 1

216 Marjane Satrapi: *Persepolis I*, S.11, Panel 3



Abb.16, *Persepolis I*, S.11, Panel 3-5

Als Marjis intellektueller Onkel, den sie sehr bewundert und verehrt, am Ende des ersten Bandes als "russischer Spion" von Vertretern des religiösen Regimes hingerichtet wird, entsagt sie ihrer Religiosität, indem sie den imaginären Freund Gott fortschickt: "Alors toi, ta gueule! Sors de ma vie!!! Je ne veux plus jamais te voir!"²¹⁷ Sie lehnt seine Hilfe und den Rückhalt, den er ihr bis jetzt geboten hat, ab: "Et c'était ainsi que je me retrouvais sans repère...Qu'est-ce qu'il pouvait arriver de pire?"²¹⁸ Die personifizierte Gottesfigur steht nicht nur metaphorisch für Marjis religiöse Einstellung, sondern wird als Fantasiekonstrukt der Kindheit, in Form einer realen Person, in die Wiedergabe des kindlichen Erlebens aufgenommen. Die Suche nach Authentizität im Erinnerungsprozess ermöglicht es, dieses fiktive Element selbstverständlich in die Handlung zu integrieren.

²¹⁷ Ebd., S.68, Panel 4

²¹⁸ Ebd., S.69, Panel 1

6.2.2 Humor

Satrapı sieht als kollektiven Ausdruck einer iranischen Identität den Humor, den sie als "einziges Mittel zu überleben" bezeichnet: "l'humour est le seul moyen pour survivre. Mon sens de l'humour doit être iranien, car on en a tellement pris dans la figure depuis des siècles, que le seul moyen de survivre, c'est de rire."²¹⁹ In *Persepolis* selbst gibt es eine Passage, in der Marjane diese Funktion des Humors reflektiert: Als sie ihren Freund Kia besucht, der vom Krieg schwer gezeichnet ist, erzählt er ihr die Geschichte eines Mannes, den es im Krieg noch schlimmer getroffen hat als ihn selbst. Dieser Mann habe in der späteren Hochzeitsnacht seine Ehefrau vergrault, da gewisse Körperteile nach Kriegsverletzungen nicht mehr am richtigen Platz angenäht worden waren. Marjane und Kia amüsieren sich köstlich über die Vorstellung dieses schlecht zusammengefügten Mannes, und als Marjane heimfährt, meint sie gelernt zu haben, dass Lachen der einzige Weg sei, mit absolut unerträglichen Situationen fertig zu werden: "Ce jour là, j'appris une chose fondamentale: on ne peut s'apitoyer sur soi que quand nos malheurs sont encore soutenables... une fois cette limite franchie, le seul moyen de supporter l'insupportable, c'est d'en rire."²²⁰ Satrapı sieht außerdem im Humor ein verbindendes Element, das durch das gemeinsame Lachen entsteht:

[...] surtout, l'humour est le plus haut degré de compréhension de l'autre. Tous les hommes pleurent pour les mêmes raisons parce qu'ils ont mal aux dents, parce que leur père vient de mourir ou leur enfant a un problème. En revanche, les hommes ne rient pas pour les mêmes raisons. Rire avec quelqu'un, c'est en quelque sorte entrer dans sa façon de penser, c'est comprendre son esprit."²²¹

Durch das Lachen mit jemandem wird also laut Satrapı Verständnis für den Anderen erzeugt. Sie versteht den Humor daher als höchsten Ausdruck von Kunst und Intelligenz:

219 Fernand Denis: *Marjane et Vincent sur la route de Persepolis*. Interview mit Marjane Satrapı. In: *La Libre Belgique*, 27.06.2007. <http://www.lalibre.be/culture/cinema/article/356524/marjane-et-vincent-sur-la-route-de-persepolis.html>. [zuletzt eingesehen am 20.09.2010.]

220 *Persepolis* IV, S.21, Panel 8

221 Fernand Denis: *Marjane et Vincent sur la route de Persepolis*. Interview mit Marjane Satrapı.

Certaines blagues font rire un petit village. D'autres, une province, d'autres, un pays. Et puis, il y a Charlie Chaplin, Harold Lloyd, les Monty Pythons qui font rire le monde entier. Pour moi, l'humour est le sommet de l'art, le sommet de l'intelligence.²²²

Letztendlich sieht die Autorin den Humor, zumindest für ihre Werke, auch als eine Notwendigkeit für sich selbst und ihre Leserschaft: "Humor ist ein Mittel, es den Zuschauern ein wenig einfacher zu machen. Eine Geste der Höflichkeit."²²³ – "Et puis, dire les choses avec humour était la seule façon, pour moi, de ne pas basculer dans le cynisme."²²⁴

Tatsächlich arbeitet Satrapi die eigene Geschichte mit viel Humor und Selbstironie auf, während kurze erklärende Passagen historischer Begebenheiten oder Erzählungen von Kriegsgräueln mit Ernst und respektvoll behandelt werden. Dazu zählt etwa eine Sequenz nach der Rückkehr Marjanes in den Iran, in welcher ihr Vater ihr die politischen Geschehnisse der vergangenen Jahre schildert. Die Intellektuellen des Landes seien zu großen Teilen hingerichtet worden, wenn sie sich weigerten, der islamischen Republik Treue zu schwören; diese Begebenheit wird von Satrapi mit einem imaginierten Bild illustriert, das auch an Art Spiegelmans Darstellungen der Holocaust-Opfer in *Maus* erinnert.²²⁵ (s.Abb.17 u. 18) Eine Menschenmasse aus Männern und Frauen, denen die Augen verbunden sind, ist vor schwarzem Hintergrund zu sehen, während die erste Reihe dieser Menschen bereits am Boden liegt.

222 Fernand Denis: *Marjane et Vincent sur la route de Persepolis*. Interview mit Marjane Satrapi.

223 Susanne Mayer: Das Leben kann so mies sein. Trotzdem! Interview mit Marjane Satrapi, in: *Die Zeit*, 22.11.2007. <http://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis?page=3> [zuletzt eingesehen am 20.09.2010.]

224 Marjane et Vincent sur la route de Persepolis. Interview von Fernand Denis, in *La Libre Belgique*, 27.06.2007. <http://www.lalibre.be/culture/cinema/article/356524/marjane-et-vincent-sur-la-route-de-persepolis.html>. Zuletzt eingesehen am 20.09.2010.

225 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.11, Panel 1. Marjane Satrapi spricht auch in einem Interview von der Einflusswirkung, die der Comic *Maus* auf ihr Schaffen hatte: "Quand je l'ai lu, je me suis dit que, en fait, [la bande dessinée est] juste un médium [comme les autres, *Anm. MR*]. À ce moment là, ce n'est plus nécessaire de faire des histoires de super-héros, [mais] qu'on peut faire autre chose avec ça. C'était une découverte pour moi et j'étais très inspirée de ça." Vgl. Interview mit Marjane Satrapi, auf: *La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco: Histoire du BD Journalisme. Un documentaire de Mark Daniels*. Interviews complémentaires de Joe Sacco, Patrick Chappatte et Marjane Satrapi. DVD: Arte France Développement 2010. [Film: GA&A Productions 2009.]

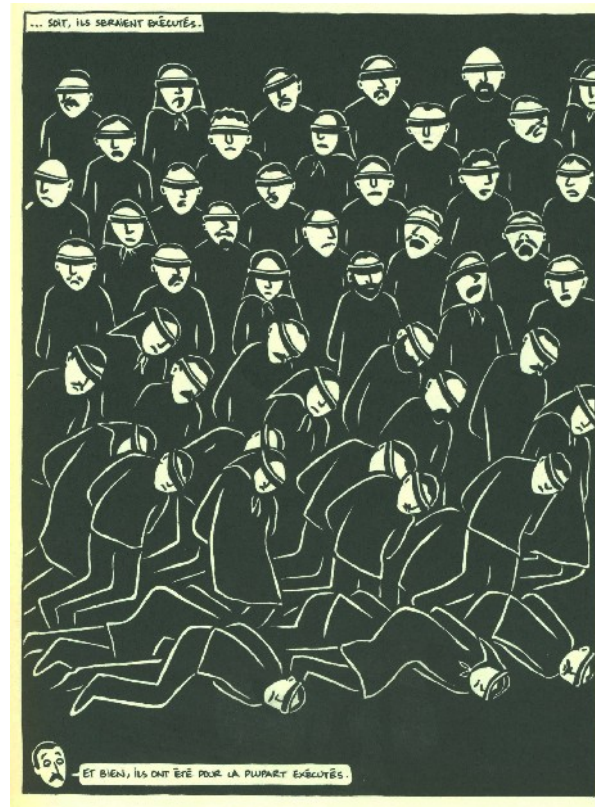


Abb.17, *Persepolis IV*, S.11, Panel 1



Abb.18, Zum Vergleich: Art Spiegelman: *Maus*, S.66, Panel 7 [Band II]

Solche Bilder drücken persönliche Betroffenheit aus und können auf respektvolle Weise kaum mit Humor dargestellt werden. Die religiösen Ordnungshüter des Regimes allerdings werden in *Persepolis* grundsätzlich eher karikiert und zumeist als unreflektiert und ungebildet entlarvt. Dazu zählen etwa die Lehrer im Gymnasium und in der Kunstschule, aber auch die Polizisten und die angepassten Freunde Marjanes.

Die junge Marji macht sich in der Schule über das Märtyrertum und das Kopftuch lustig²²⁶, und ihr Vater sagt bei einer Elternversammlung zur Lehrerin, die Verfechterin des korrekten Tragens des Kopftuches ist, dass sie sich, wenn Haare als so anstößig angesehen würden, doch erst einmal ihren Damenbart rasieren solle: "Si les poils sont aussi excitants que vous le dites, vous n'avez qu'à épiler vos moustaches!"²²⁷ Die Absurdität der Verschleierung der Frauen wird auch in der Kunstschule Teherans deutlich, wo im Aktzeichnkurs eine komplett in undurchsichtig schwarzes Tuch eingehüllte Frau abgezeichnet werden soll. Der Anatomielehrer meint, die Zeiten hätten sich geändert und die Studenten müssten versuchen, sich an die neuen Umstände anzupassen: "Dans le temps, nous dessinions des nus, mais les choses ont changé. Votre modèle sera couvert. Essayez de vous en accommoder."²²⁸ Die Studenten versuchen, das Modell zu zeichnen, wenden sich aufgrund der Unsichtbarkeit der menschlichen Anatomie aber dann dem Abbilden des Tuches zu: "Nous essayâmes, nous la regardâmes...dans tous les sens...et sous tous les angles, mais aucune partie de son corps n'était visible. Nous apprîmes néanmoins à dessiner les drapés."²²⁹ Der Humor entsteht in dieser Passage vor allem aus der Diskrepanz zwischen den Anforderungen an die Kunstschüler und der Realität bzw. reell Möglichem. Das Aktmodell suggeriert durch würdevollen Blick und Pose Normalität, während seine absurde Verschleierung ein Erfüllen der Aufgabe, seine Anatomie grafisch zu erfassen, unmöglich macht. (s.Abb.19)

226 Vgl. Marjane Satrapi: *Persepolis II*, S.26

227 Ebd., S.27, Panel 7

228 Marjane Satrapi, *Persepolis IV*, S.54, Panel 1

229 Ebd., S.54, Panel 3-7



Abb.19, *Persepolis IV*, S.54, Panel 3

Neben solchen Sequenzen des Comic, die den Leser durch Absurdität zum Lachen einladen, betrachtet Marjane sich und ihr Handeln auch selbst mit Ironie. Die frühkindlichen Ideen der kleinen Marji, die Prophetin werden will und sich mit einer imaginären Gottesfigur unterhält, werden humorvoll geschildert, ohne dass dieses kindliche, größenwahnsinnige Verhalten als unangebracht oder dumm verurteilt werden würde. Später wird auch immer wieder das eigene Aussehen zum Thema, etwa in Wien, wo Marjane ihre Pubertät und damit körperliche Veränderungen durchlebt. Dabei wird stets die eigene Imperfektion und auch äußerliche Hässlichkeit abgebildet, ebenso wie der Versuch Marjanes, sich optisch durch einen Kurzhaarschnitt in die Gruppe ihrer Punkfreunde zu integrieren, karikiert wird.²³⁰ (s.Abb.20)

²³⁰ Vgl. Marjane Satrapi, *Persepolis III*, S.35-36



Abb.20, *Persepolis III*, S.35, Panel 1-8

Zurück im Iran schließlich heiratet Marjane den Iraner Réza und reflektiert kurz darauf die Rolle der verheirateten iranischen Frau, mit der sie sich weder äußerlich noch innerlich abfinden will. Durch humorvolle, überzeichnete Bilder ihrer selbst kritisiert Satrapi ihr eigenes angepasstes Verhalten vor der Eheschließung, das sich in übertrieben 'weiblichem' Aussehen, aber auch permanentem Ja-Sagen zu den Meinungen ihres Ehemannes und Selbstverleugnung äußert.²³¹ Die Unvereinbarkeit dieser Rolle und ihrer tatsächlichen Persönlichkeit lassen Marjane schließlich Bilanz ziehen: "Lui s'était marié avec *ELLE* - et s'était retrouvé avec *ELLE*." (s.Abb.21)

²³¹ Vgl. Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.73

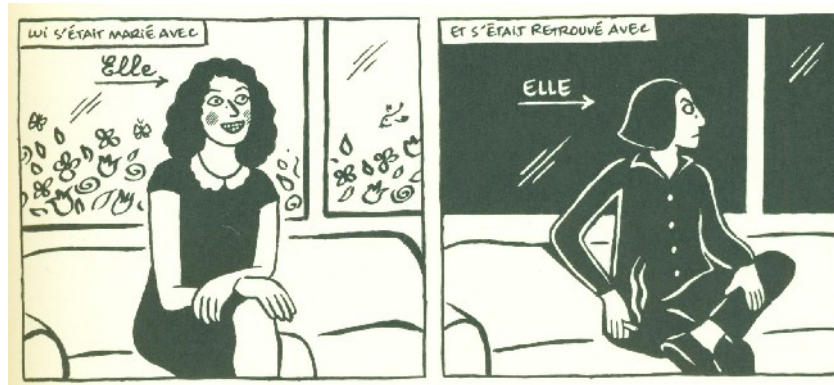


Abb.21, *Persepolis IV*, S.73, Panel 7 und 8

Der selbstironische Rückblick auf die eigenen Fehler und Mängel sowie die dargestellte Unmöglichkeit, einem wie auch immer gearteten vorgeschriebenen Idealbild zu entsprechen, erleichtern die Identifikation mit der Figur. Der Leser lacht über Marjane, aber auch, wie die Autorin es intendierte, mit ihr.

6.2.3 Sprachliche Aspekte

Die in einer Sequenz abgebildete Hulk-Figur (s.Abb.24) ist ein intertextueller Hinweis auf die Comic-Geschichte, und insbesondere die Superhelden-Comics. Die Sprachlosigkeit, Laut- oder Umgangssprache solcher Comics wird in *Persepolis* weitgehend überwunden. Zunächst ist die auffällig häufige Verwendung von übergestellten Textkästen zu bemerken, die für narratives Erzählen, also eine Erzählstimme, reserviert sind. Daneben bleiben auch die Dialogfelder in den Panels, die Sprechblasen, erhalten – häufig ist beides, Textkästen und Dialogblasen, vorhanden. Stumme Panels, in denen keine Schrift vorkommt, sind im Comic kaum zu finden, was für eine hohe Bedeutung der sprachlichen Ebene spricht. Sequenzen, die historische Ereignisse oder auch zeitraffende Erzählungen aus dem Leben Marjanes schildern, werden meistens in Panelfolgen dargestellt, die aus übergeordneten Textkästen und illustrationsartigen Zeichnungen bestehen. In diesen Passagen dominiert die Erzählstimme, und die Zeichnungen bilden meist nur den Inhalt der Textkästen ab.²³² Die Sprache der Erzählstimme ist generell von Literarizität

232 Vgl. etwa die Passage der körperlichen Transformation Marjanes in ihrer Pubertät.

gekennzeichnet und kann als hochsprachlich bezeichnet werden, während die Dialoge eher einer oralen Alltagssprache entsprechen. Onomatopoesien hingegen gibt es in *Persepolis* kaum, und Geräusche werden grundsätzlich selten in Sprache umgesetzt. Die Schrift im Comic scheint von Hand geschrieben zu sein, ist allerdings sehr regelmäßig und gut lesbar. Es handelt sich dabei um lateinische Schriftzeichen und französische Sprache; Marjane Satrapi's Muttersprache und Landessprache des Iran, das Persische, taucht allerdings hin und wieder in den Hintergründen der Panels auf. Besonders ist hier eine Sequenz kurz nach der Rückkehr Marjane's in ihr iranisches Geburtsland zu nennen, während der sie durch die Straßen Teherans geht und ihr die vielen neuen Straßennamen – die in persischer Schrift geschrieben sind – auffallen. Die Straßennamen sind den gefallenen Märtyrern gewidmet: "...beaucoup avaient changé de nom. Elles s'appelaient désormais avenue du martyr machin ou la rue du martyr truc."²³³ Marjane empfindet diesen Umstand als verstörend ("c'était très déstabilisant"²³⁴, s.Abb.22) und fühlt sich an einen Friedhof erinnert: "J'avais l'impression de marcher dans un cimetière."²³⁵

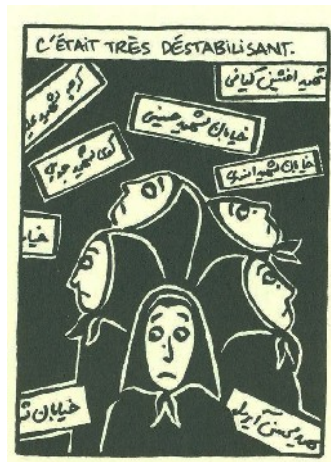


Abb.22, *Persepolis IV*, S.6, Panel 3

6.2.4 Die Figur

Die Figur der Marji bzw. Marjane zeichnet sich während des gesamten Comic durch Charaktereigenschaften wie Mut und Reflektiertheit sowie einen ausgeprägten

233 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.6, Panel 1-3

234 Ebd., S.6, Panel 3

235 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.6, Panel 4

Gerechtigkeitssinn aus. Dies führt dazu, dass Marji etwa in der Schule aufbegehrt oder sich offen über Lehrer und deren religiös-fundamentalistische Einstellung mokiert. Auch später in der Kunsthochschule Teherans sagt Marjane offen ihre Meinung zur Kopftuchdebatte und löst damit Staunen bei den Lehrern und Studenten aus. Marjane rebelliert gegen das Tragen einer unbequemen, arbeitsbehindernden Kleidung für Frauen und führt als Argument an, dass auch die enge Kleidung der Männer deren Vorzüge enthüllen würde: "Comment se fait-il que moi, en tant que femme, je ne puisse rien éprouver en regardant ces messieurs moulés de partout mais qu'eux, en tant qu'hommes puissent s'exciter sur mes cinq centimètres de cagoule en moins?"²³⁶

Die Gefährlichkeit solcher öffentlichen Aussagen zeugt von dem Mut, für Gerechtigkeit einzustehen. Nur einmal vergisst Marjane ihren Gerechtigkeitssinn, und handelt nicht mutig, sondern äußerst feige. Dies ereignet sich in einer Passage nach der Rückkehr der Protagonistin in den Iran. Marjane wartet vor einem Einkaufszentrum auf ihren Freund Réza und hat sich stark geschminkt, um diesem eine Überraschung zu bereiten. Als sie das Auto iranischer Ordnungshüter herannahen sieht, bekommt sie es aufgrund des Verbotes von auffälliger Schminke in der Öffentlichkeit mit der Angst zu tun. Sie entgeht einer Strafe, indem sie die Ordnungshüter zu sich herwinkt und einen in der Nähe sitzenden Passanten bezichtigt, ihr unmoralische Angebote gemacht zu haben. Die Ordnungshüter nehmen den unschuldigen Mann fest und Marjane ignoriert seine Rufe, ihm zu helfen und die Wahrheit zu sagen. Als sie diese Geschichte später stolz ihrer Großmutter erzählt, wird sie von dieser zum ersten Mal in ihrem Leben angeschrien und auf die Männer ihrer Familie hingewiesen, die für Freiheit und Gerechtigkeit gekämpft haben: "Tu as oublié qui était ton grand-père? Il a passé le tiers de sa vie en prison pour avoir défendu des innocents! Et ton oncle Anouche? Tu l'as oublié aussi??? À donner sa vie pour ses idées! [...] C'est le sang de ton papi et de ton oncle qui coule dans tes veines! Honte à toi!"²³⁷

Tatsächlich stellt vor allem Marjanes Onkel Anouche, der für seine politischen Ideen gestorben ist, eine Heldenfigur und ein großes Vorbild für die Protagonistin dar. In ihrer Kindheit sucht Marji aufgrund einer Mitschülerin, die den eigenen Vater als

236 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.52, Panel 6

237 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.46, Panel 6 und 7

politischen Helden bezeichnet, auch in ihrer Familie nach einem vorzeigbaren Helden. Zunächst erzählt sie ihren Mitschülern erfundene Heldentaten, die der Vater begangen habe. Er sei etwa trotz schlimmer Folter niemals zu einem Geständnis bereit gewesen: "Mon père, on lui a coupé une jambe, eh ben, il a pas avoué! ... Alors, on lui a coupé un bras..."²³⁸, aber sie muss bald einsehen, dass ihr Vater, der nie im Gefängnis war wie der Vater der Mitschülerin, eben kein Held ist: "Alors comme ça, mon père n'était pas un héros."²³⁹ Da lernt sie bei einem großen Familientreffen ihren Onkel Anouche kennen, der auf der Seite der Rebellen stand und neun Jahre lang im Gefängnis verbracht hat. Die Geschichten, die er Marji erzählt, erfüllen sie mit Stolz und Bewunderung für den Onkel; in einem Panel erinnert seine Darstellung sogar an ein Heiligenbild.²⁴⁰ (s.Abb.23)



Abb.23, *Persepolis I*, S.52, Panel 3

Als der Onkel erneut festgenommen wird und kurz vor der Hinrichtung steht, darf er noch einen einzigen Besucher empfangen und wählt die kleine Marji aus. Er gibt ihr nicht nur liebevolle Worte ("[tu es l']étoile de ma vie", "tu es la petite fille que j'aurais toujours aimé avoir") und einen selbstgeschnitzten Schwan mit, sondern auch sein revolutionäres Gedankengut: "Mais tu verras! Un jour le prolétariat régnera!"²⁴¹ Das Heldentum spielt in Marjanes Leben eine wichtige Rolle; schon als Kind möchte sie Prophetin werden, um Gerechtigkeit für alle zu erlangen. Später wird der rebellische

238 Marjane Satrapi: *Persepolis I*, S.52, Panel 2

239 Marjane Satrapi: *Persepolis I*, S.52, Panel 1

240 Vgl. Marie Poloczec: *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung*. S.61

241 Marjane Satrapi: *Persepolis I*, Panel 3 bis 6

Onkel zu einem großen Vorbild für sie und in Wien entdeckt sie schließlich auch feministische Literatur wie Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe*, was sie zum Überdenken der gesellschaftlich bedingten Frauenrollen bringt. Ihre Mutter wird dadurch zu Äußerungen über ihre Tochter wie "C'est une 'rebelle'!"²⁴² inspiriert. Auch der Akt des Schreibens bzw. Zeichnens von Persepolis kann als ein Bruch mit dem Diktum des Schweigens und Gehorchens im iranischen Regime betrachtet werden.

Weiters ist die Figur der Marjane von Identitätskrisen und -aufspaltungen geplagt. Schon im Alter von zehn Jahren, als die islamische Revolution eine neue Regierung und damit neue Gesetze und Werte hervorbringt, muss Marji sich mit zwei konkurrierenden Lebenseinstellungen auseinandersetzen: der modernen, aufgeschlossenen Lebensweise ihrer Eltern und Familie und den religiös-autoritären Moralvorstellungen, die von da an das Land zu beherrschen beginnen: "Moi, j'étais très croyante mais moi et mes parents ensemble étions très moderne et avant garde."²⁴³ Diese Identitätsspaltung wird im Comicpanel durch eine optische Aufspaltung in eine linke Hälfte, welche durch Zahnräder und einen Hammer das Denken und die Intellektualität darstellt, und eine rechte Hälfte, die mit islamischen Ornamenten gefüllt ist, veranschaulicht. Die Figur Marji steht in der Mitte dieses Panels und trägt links einen Pullover und offenes Haar, während sie auf der rechten Seite ganz von einem schwarzen Schleier eingehüllt wird. (s.Abb.24)

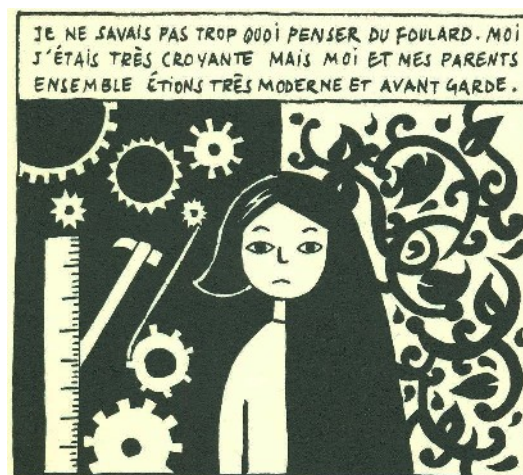


Abb.24, *Persepolis I*, S.4, Panel 1

Gleichzeitig erlebt Marji auch, dass ihre Eltern sich in öffentlicher und privater Sphäre

242 Marjane Satrapi: *Persepolis IV*, S.14, Panel 5

243 Marjane Satrapi: *Persepolis I*, S.4, Panel 1

jeweils unterschiedlich verhalten, was den Identitätsbruch noch verstärkt.

In Wien macht Marjane auch die körperliche Transformation der Pubertät durch, die sie als eine Phase sich ständig erneuernder Hässlichkeit beschreibt: "[...] j'étais dans une période de laideur sans cesse renouvelée."²⁴⁴ (s.Abb.25)



Abb.25, *Persepolis III*, S.35, ganze Heftseite

Das erste Panel der Comicseite, die sie ganz diesen Transformationen widmet, zeigt

²⁴⁴ Marjane Satrapi: *Persepolis III*, S.35, Panel 13 und 14

eine Figur, die an das Marvel-Monster Hulk²⁴⁵ erinnert. Die zwiespältige Superheldenfigur Hulk ist dafür bekannt, erst dann aus dem gewöhnlichen Mann Bruce Banner 'herauszubrechen', wenn dieser sich in großem emotionalen Aufruhr, besonders Wut, befindet. Das Comic-Panel ist mit den Worten überschrieben: "Ma transformation mentale fut suivie par ma métamorphose physique."²⁴⁶ Die mentale Veränderung, die Satrapi hier beschreibt, meint die zunehmende Gewöhnung an die Offenheit und auch sexuelle Freizügigkeit der Wiener, die von einer pubertätsbedingten 'physischen Metamorphose' begleitet wird. Satrapis Migrationserfahrung, also das Erleben der anderen Kultur, trifft mit dem körperlichen Übergang von Kindheit ins Erwachsenenalter zusammen und erzeugt dadurch eine Identitätskrise. Das Comic-Monster Hulk kann als Metapher für diese Identitätsaufspaltung und die Bildung einer Doppelidentität gesehen werden. Bereits in Wien fühlt sich Marjane einsam und fremd, da jeder Schritt in Richtung Integration sie weiter von ihrer eigenen Kultur zu entfernen scheint: "Plus je faisais des efforts d'intégration et plus j'avais l'impression de m'éloigner de ma culture, de trahir mes parents et mes origines, de me laisser prendre dans un jeu qui n'était pas le mien."²⁴⁷ Das dazugehörige Panel zeigt Marjanes Sprung weg von den Eltern, die als Schatten im Hintergrund zu sehen sind, gleichzeitig scheint sie aber von einer unsichtbaren Kraft zurückgehalten zu werden. (s.Abb.26)

245 Vgl. zur Geschichte der Figur Hulk die Internetseite des Comicverlages Marvel:

http://marvel.com/universe/Hulk_%28Bruce_Banner%29 [zuletzt eingesehen am 15.04.2011]

246 Marjane Satrapi: *Persepolis III*, S.35, Panel 1

247 Marjane Satrapi, *Persepolis III*, S.39, Panel 1



Abb.26, *Persepolis III*, S.39, Panel 1

Marjane sieht schließlich ein, dass sie zurück in den Iran muss, um ihre wahre Identität zu finden: "[...] tant pis pour mes libertés individuelles et sociales... - j'avais tellement besoin de rentrer chez moi." (S. Panel) Dabei zieht Marjane wieder das Tuch über ihren Kopf, und betrachtet sich im Spiegel. (s.Abb.27)



Abb.27, *Persepolis III*, S.91, Panel 4

Bei der Rückkehr in den Iran wird der Kulturkonflikt noch deutlicher und kulminiert in einer Depression, da sich Marjane auch hier nicht mehr zugehörig fühlt: "Ma calamité se résumait en une phrase: Je n'étais rien. J'étais une occidentale en Iran, une

iranienne en Occident. Je n'avais aucune identité. Je ne voyais même plus pourquoi je vivais."²⁴⁸ (s.Abb.28)



Abb.28, *Persepolis IV*, S.27, Panel 2

Der gefühlte komplette Identitätsverlust lässt Marjane am Sinn ihres Lebens zweifeln und treibt sie in den Selbstmordversuch, der allerdings missglückt. Marjane fasst daraufhin zwar neue Hoffnung, behält jedoch ihre doppelte Identität und das Gefühl, im Iran nicht vollständig zugehörig zu sein.

248 Marjane Satrapi, *Persepolis IV*, S.27, Panel 2

EXKURS: Comic und gender

Der Comic ist ebenso wie der Film ein Medium, das sich bis heute vergleichsweise wenige weibliche Künstler zunutze machten. In der Geschichte des Mediums seien Frauen nach Friederike Stadlmann generell, also auch als Comicfiguren, unterrepräsentiert: „Frauen haben in der Comic-Literatur nie eine große Rolle gespielt, es sei denn in den Serien aus dem Bereich der Familien oder des Alltagslebens, auch hier allerdings selten als Hauptfigur.“²⁴⁹ Einer der erfolgreichsten amerikanischen Comic-Strips, *Blondie*, widmet sich dem Thema der Familie und stempelt die Hauptfigur, die Hausfrau Blondie, als ein blondes Dummchen ab, das sich nur fürs Einkaufen und die Hausarbeit interessiert. Viele der weiteren Frauenfiguren im Comic kamen erst als (weibliche) Gegenparts zu bereits existierenden männlichen Comic-Superhelden auf oder etablierten sich im besten Falle als Spin-Off-Gestalten²⁵⁰, etwa Supergirl oder Catwoman. Als die erste autonome Superheldin gilt Wonder Woman, die „Prinzessin des vergessenen Amazonenreiches Paradise Islands“²⁵¹, die bis Mitte der 1950er Jahre auch die erfolgreichste weibliche Comic-Gestalt mit Superkräften blieb²⁵². Wonder Woman ist eine äußerst emanzipierte Frau, die sich immer wieder als stärker und furchtloser als so mancher Mann erweist: „Häufig muß das weibliche Wunderwesen ihrem menschlichen und vergleichsweise schwächlichen Freund, Steve Trevor, beistehen. Wonder Woman ist eine listige, gewitzte Person, mutig, selbstbewusst, zupackend, kein Heimchen, aber auch keine Sexbombe. Sie stellt einen neuen, modernen Typ von Frau dar.“²⁵³ Mit diesen Eigenschaften und diversen plakativen Sprüchen (etwa: „Eure Männerwelt wird so lange nicht ohne Leid sein, bis ihr lernt, die Rechte des einzelnen Menschen zu akzeptieren“²⁵⁴) avancierte die Comic-Gestalt zur Ikone der feministischen Bewegung in den 1960er Jahren.

249 Friederike Stadlmann: *Comics. Die Entwicklung der Bildgeschichten von Altamira bis Asterix*. Wien: Verlag des österreichischen Gewerkschaftsbundes 1986. S.122

250 Spin-Off-Figuren bezeichnen Nebenfiguren, die eigene Serien bekommen und dort zu Hauptfiguren avancieren.

251 Andreas C. Knigge : *Comics. Vom Massenblatt ins Multimediale Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996. S.121

252 Vgl. ebd. S.121

253 Vgl. Andreas C. Knigge : *Comics. Vom Massenblatt ins Multimediale Abenteuer*. S.320

254 Vgl. ebd. S. 121

Immer wieder erwähnt wird auch *Barbarella*²⁵⁵, eine Comic-Serie, die vor allem durch die Verfilmung mit Jane Fonda Berühmtheit erlangte. Barbarella ist eine stets leichtbekleidete, dennoch „emanzipierte Superfrau“, die „im Weltall das Leben eines weiblichen Playboys“²⁵⁶ führt. Mit ihr und später der Serie *Jodelle und Pravda* gelangten sehr gewagte Themen wie Sex, Drogen und Rebellion in die Comic-Welt.²⁵⁷ Doris Prager weist in ihrer Diplomarbeit darauf hin, dass weibliche Superhelden in ihrer Aufmachung immer schon stärker sexualisiert waren als ihre männlichen Kollegen, da die Kostüme oftmals sehr körperbetont waren.²⁵⁸ Dies ist zwar bei den meisten männlichen Superhelden auch der Fall, allerdings wirken die Trikots bei jenen auch öfters ungewollt komisch, da sie an Schlafanzüge oder Ähnliches denken lassen. Superheldinnen waren also seit ihrem Aufkommen durch 'unweibliche' Stärke und außerordentliche Fähigkeiten gekennzeichnet, blieben dabei aber dennoch Sexual- und Voyeursobjekte.

In Edith Benkös empirischer Untersuchung der Geschlechterbilder in verschiedenen Comic-Genres²⁵⁹ (insgesamt wurden 203 Hefte untersucht) zeigt sich, dass auch im 'Superheldencomic' zumeist traditionelle Rollenbilder dominieren, die Frau also als passive und schwache Gestalt dem Mann gegenübergestellt wird. Hier hängen die Charaktereigenschaften, so Benkö, jedoch nicht so stark vom Geschlecht ab wie in anderen Comic-Gattungen, sondern auch von einer positiven oder negativen Konnotation der Figuren, also einer Zuordnung zur 'guten' oder 'bösen' Seite der Machtstrukturen. Ihre Analyse stammt allerdings aus dem Jahr 1979, gilt also nur für die vor den 1980er Jahren entstandenen Comic-Werke.

Abseits der Superheldinnen-Figuren wurden in den 1980er- und 1990er Jahren auch weibliche Comic-Figuren vorgestellt, die differenziertere Frauenbilder präsentierten. Dazu zählen die beiden Hauptfiguren von Jaime Hernandez' Serie *Love and Rockets* bzw. *Locas in Love*, Maggie und Hopey, welche als latent homosexuell, einer Punk-

255 Barbarella wurde 1962 vom französischen Zeichner Jean-Claude Forest kreiert.

256 Friederike Stadlmann: *Comics. Die Entwicklung der Bildgeschichten von Altamira bis Asterix*. S.123

257 Vgl. Wolfgang Strzyz: *Comics im Buchhandel. Geschichte, Genres, Verlage*. Frankfurt a.M.: Bramann 1999. S.23

258 Vgl. Doris Prager: *Comics in den USA – die USA im Spiegel der Comics*. Diplomarbeit, Universität Wien 1985. S.34

259 Edith Benkö: *Geschlechtsspezifisches Rollenangebot in Comics*. Dissertation Universität Wien 1978.

und Underground-Kultur zugehörig und sehr selbstbewusst dargestellt werden. Es folgte die Serie *Tank Girl* von Jamie Hewlett und Alan Martin, deren Hauptfigur von Punk- und *Riot Grrrl*-Bewegung beeinflusst zu sein schien. Beide Autoren stellten zwar weibliche Figuren in den Mittelpunkt ihrer Handlung, gehören aber selbst dem männlichen Geschlecht an.

Die meisten weiblichen Hauptfiguren im Comic also, wie etwa Wonder Woman, Catwoman, Barbarella, Tank Girl etc., wurden von männlichen Zeichnern und Autoren entworfen; im Kanon des Mediums Comic sind allerdings nach wie vor kaum weibliche Zeichner enthalten.²⁶⁰ Erst ab Ende der 1960er Jahre gab es vermehrt Comics von Frauen – diese entstanden im Zuge der feministischen Bewegung in den USA und behandelten zumeist frauenspezifische und politische Themen. Die 'Frauencomics' bedienten sich zwar der gleichen Publikationsweise wie die Underground-Comics der 1960er und 1970er Jahre – sie wurden als selbstgedruckte Hefte verlegt – aber sie waren nie Teil der männerdominierten Comix-Szene, sondern eher eine parallel dazu geführte Bewegung.²⁶¹ Der Grund dafür war, so vermutet Roger Sabin, dass eine Integration in die Comic-Szene, einen rein männlich besetzten Klub "in dem geraucht und geflucht wurde" nicht nur schwierig, sondern auch wenig attraktiv für Frauen war; zudem galten Robert Crumb und S. Clay Wilson zu jener Zeit auch als große Kritiker des Feminismus und bedienten sich nicht selten auch sexistischer Darstellungen von Frauen. Wichtige Akteurinnen dieser ersten Welle von Frauencomics sind Trina Robbins (sie gab 1970 in den USA auch die erste Anthologie von Frauencomics, *It Aint Me Babe*, heraus²⁶²), Melinda Gebbie, Aline Kominsky-Crumb, Shary Flenniken, Lee Marrs und Lynda Barry.²⁶³

Eine zweite Welle an Comics weiblicher Zeichner entstand Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre im Zuge der *Riot Grrrl*-Bewegung und des Third Wave-Feminism in den USA. Die *Riot-Grrrl*-Bewegung war als weibliche Gegenbewegung

260 Ich beziehe mich hier nur auf die sogenannte 'westliche' Comic-Kultur – also diejenige Europas, der USA und Kanadas – da die Situation weiblicher Comic-Zeichner in asiatischen Ländern eine völlig andere ist; Japanische Mangas etwa werden nicht nur gleichermaßen von Männern und Frauen gezeichnet, sondern auch gelesen.

261 Vgl. Roger Sabin: *Adult Comics. An Introduction*. London / New York: Routledge 1993. S.41

262 Trina Robbins bemühte sich immer wieder um die (wissenschaftliche) Aufarbeitung und Verbreitung von Comics von Frauen. Vgl etwa zur Geschichte der Comics von Frauen ihr Werk *From Girls to Grrrlz. A History of ♀ Comics from Teens to Zines*.

263 Roger Sabin *Adult Comics*. S.41, S.224ff

zum eher männlich dominierten Punk entstanden und erstreckte sich neben der Musik auf alle Lebensbereiche junger Frauen, wobei vor allem die Netzwerk-Bildung und der Imperativ des *Do It Yourself!* eine wichtige Rolle spielten. Wieder entstanden, wie in den 1960 und 1970er Jahren, selbstverlegte Comics von Frauen, die in Magazinen und sogenannten Fanzines veröffentlicht wurden und die frauenspezifische Thematiken wie weibliche Sexualität, Männergewalt, Abtreibung etc. behandelten.²⁶⁴

Beide beschriebenen Strömungen an Comics weiblicher Zeichner waren an ein dezidiert weibliches Publikum gerichtet und zielten nicht auf Profit oder Publikation in größeren Verlagen ab, da sie in Fanzines und selbstgedruckten Magazinen verlegt wurden; was zählte, war die Verbreitung der Botschaft.²⁶⁵ Zwei Punkte also, die eine künstlerische Etablierung dieser Zeichnerinnen im Comicbereich unmöglich machten. Zudem waren die Comics häufig nicht von hoher künstlerischer Qualität, da die (politische) Botschaft im Vordergrund stand. Die Themen waren, wenn nicht autobiografisch, so doch immer an Alltagsthematiken (von Frauen) angelehnt. Comics von Frauen waren also dem autobiografischen Erzählen sehr nahe; dies gilt auch für die wenigen kanonisierten Comics von weiblichen Autorinnen bis in die 1990er: etwa die Werke der französischen Zeichnerin Claire Bretécher oder auch die von feministischen bzw. frauenspezifischen Themen dominierten Werke der Kanadierin Julie Doucet und der Deutschen Anke Feuchtenberger.

Ab den 1990er Jahren entstanden immer mehr künstlerisch anspruchsvolle Comics von Frauen; besonders das weiter oben analysierte Werk *Persepolis* ist hier zu nennen. Seither entstanden zahlreiche, meistens autobiografische Comics von Frauen: etwa *Fun Home* (2006) der US-Amerikanerin Alison Bechdel, das von ihrer Kindheit, ihrer Familie und dem eigenen Coming Out handelt; oder auch *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* (2010), die mehrere hundert Seiten dicke Publikation der österreichisch-deutschen Zeichnerin Ulli Lust, die von ihrer Reise nach Italien in ihrer Jugendzeit handelt.

Comics von Frauen wurden also in den letzten zehn bis zwanzig Jahren nicht nur zahlreicher, sondern vor allem künstlerisch wertvoller. Das autobiografische Element

²⁶⁴ Vgl. Anette Baldauf, Katharina Weingartner [Hg.]: *Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus*. Wien, Bozen: Folio 1998.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

ist in den meisten Fällen in den Comics enthalten, diese werden aber vor allem auch literarischer und narrativer. Sie bewegen sich zunehmend vom episodischen, tagebuchartigen Aufzeichnen, wie es in den Fanzines der Riot-Grrrls vorherrschend war, weg.²⁶⁶ *Persepolis* ist weniger reflexiv als narrativ und als geschlossene graphic novel zu lesen – "la fluidité se travaille"²⁶⁷, wie Marjane Satrapi in einem Interview sagt. Auch *Fun Home* arbeitet stark narrativ – mit Kapiteln, Rückblicken und häufigen Hinweisen auf die Literatur, vor allem auf James Joyce, dessen Leben die Erzählerin mit demjenigen ihres Vaters vergleicht.

Literarischen Themen widmet sich auch die britische Zeichnerin Posy Simmonds, die ursprünglich als Kinderbuchillustratorin arbeitete und als solche in Großbritannien schon in den 1970er Jahren hohen Bekanntheitsgrad erlangte. Mit *Gemma Bovary* (1999) und *Tamara Drewe* (2007) entwarf sie zwei frei an literarischen Werken – *Madame Bovary* von Gustave Flaubert und *Far From the Madding Crowd* von Thomas Hardy – inspirierte, fiktive Comicerzählungen.

Tagebuchartige Comics oder Blogs existieren neben solchen von der Literatur inspirierten Werken jedoch weiterhin. Die Verfasserinnen sind dabei nicht selten Frauen: Doris Mayer spricht in ihrer Diplomarbeit etwa von einer weiblichen Dominanz im Genre des mittlerweile recht populären niederländischen Tagebuchcomic.²⁶⁸ Auch das Publikum der Comics veränderte sich seit den 1990er Jahren stark; inzwischen werden Comics von Frauen und Männern gleichermaßen gelesen.²⁶⁹

Eine These könnte also lauten, dass durch das Aufkommen der Strömung 'autobiografischer' Comics nicht nur vermehrt Comic-Autorinnen ihre Werke veröffentlichten, sondern dass auch deren Qualität und Diversität zunahm.²⁷⁰ In Zukunft werden wahrscheinlich noch mehr Comics von Frauen veröffentlicht werden,

266 Zum Tagebuchcomic vergleiche auch die Diplomarbeit Doris Mayers: "*Tagebuchcomic – Comictagebuch.*"

267 Vgl. Interview mit Marjane Satrapi, auf: *La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco: Histoire du BD Journalisme. Un documentaire de Mark Daniels.* Interviews complémentaires de Joe Sacco, Patrick Chappatte et Marjane Satrapi. DVD: Arte France Développement 2010. [Film: GA&A Productions 2009.]

268 Vgl. Doris Mayer: "*Tagebuchcomic – Comictagebuch.*". S.47

269 Andreas C. Knigge: *Die Chancen der Moderne. Ein Werkstattgespräch mit Reprodukt-Verleger Dirk Rehm.* S.250

270 Vgl. dazu auch Andreas Platthaus' Eintrag zu Comic-Zeichnerinnen in *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga.* S.27f

und wohl auch solche, die sich ganz von der Autobiografie entfernen, die also fiktiv erzählen, wie im Falle Posy Simmonds'. Comics von Frauen gehen damit einen umgekehrten Weg zu dem der Comics von Männern; sie bewegen sich vom Persönlichen und Alltäglichen hin zum Fiktional-Narrativen.

6.3 Killoffers *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer*

Der 1966 in Frankreich geborene Comic-Autor Killoffer, dessen voller Name Patrice Killoffer lautet, war einer der Mitbegründer des Verlages L'Association im Jahr 1990.

²⁷¹ Er veröffentlichte zunächst einige sehr experimentell ausgerichtete Comics in kleineren Verlagen und bei L'Association, etwa *Billet SVP* (1995) oder *La Clef des champs* (1997). Im Jahr 2002 folgte schließlich *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer*, welches als erstes Werk Killoffers in mehrere Sprachen (u.a. Englisch und Deutsch) übersetzt wurde und damit auch international Absatz fand.

Der Comic *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer* enthält schon im Titel den Hinweis auf eine autobiografische Ausrichtung; Autor und Protagonist werden durch Namensgleichheit vereint. Der zum Großteil stumme Band – nur acht Heftseiten enthalten Text – stellt die Figur des Killoffer in den Mittelpunkt, die sich auf eine Reise nach Kanada begibt und vergessen hat, das sich zuhause in der Abwasch türmende Geschirr abzuwaschen:

Mein Gewissen lässt mir keine Ruhe...Ich habe mein schmutziges Geschirr in Paris stehen lassen, bevor ich in den Flieger nach Montreal gestiegen bin. [...] Mir graut vor der Heimkehr und dem grossen Knall, auf den die jenseits des Atlantiks reifende Anspannung unaufhaltsam hinausläuft, in der ich zu ertrinken drohe wie in einem Glas Schmutzwasser.²⁷²

Neben diesem bereiten auch noch andere Gründe Killoffer schlechtes Gewissen: die als negativ erlebten Eigenschaften, die er sich selbst vorhält, wie beispielsweise Faulheit, Sucht (nach Frauen, Zigaretten, Alkohol, Essen) oder Fixierung auf Körperlichkeit und Sexualität:

Ich für meinen Teil bin immer noch süchtig. Die Frauen lassen mir bis heute keine Ruhe [...]. – All diese Körper...ich sage mir, dass ich bestimmt irgendwann abstumpfen werde, wo man doch alles irgendwann satt hat... Aber noch ist es nicht so weit... Ein echter Junkie... Erbärmlich... Ich sage mir, dass ich aufhören muss...dass ich irgendwann Antikörper entwickeln werde...²⁷³

271 Vgl. Biografische Informationen über Killoffer auf der Webseite des Reprodukt-Verlages:

http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=28 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

272 Killoffer: *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*. Berlin: Reprodukt 2007, S.3

273 Ebd., S.10

Der Begriff der 'Antikörper' nimmt dabei im weiteren Verlauf des Comic Gestalt an: Killoffers pessimistische Gedanken und der Ekel vor sich selbst bringen immer mehr materialisierte, hassenswerte Duplikate des eigenen Ich hervor, die ihn und seine Umwelt terrorisieren. Die 'Erscheinungen' saufen und fressen ohne Ende, feiern miteinander Parties und Orgien, vergewaltigen Frauen und prügeln sich, während der 'echte' Killoffer versucht, vor ihnen zu fliehen. Es gelingt ihm letztendlich, die verkaterte Männerrunde mit einem Topf voll vergifteten Essens zu überlisten und sie so aus der Welt zu schaffen. Am Schluss fliegt Killoffer wieder nach Hause zurück und findet beim vorsichtigen, ängstlichen Betreten seiner Wohnung den zurückgelassenen Berg schmutzigen Geschirrs vor. Die erste und die letzte Doppelseite des Comic bilden dabei einen Bogen: neun der zwölf Panels sind jeweils gleich (das Hinaufgehen Killoffers zu seiner Wohnung, das Aufsperrn der Tür, das Eintreten) während sich die drei letzten Panels in der Anfangs- und der Schlusspassage unterscheiden. Zu Beginn des Comic findet Killoffer in seiner Wohnung eine ihn plötzlich überwuchernde, nahezu explodierende Abwasch vor, die bereits auf die weiteren eskalierenden Ereignisse hindeutet: Aus dem Kopf des Protagonisten wachsen unzählige Köpfe heraus, die genauso aussehen wie er selbst. (s. Abb.29)



Abb.29, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S.2, ganze Heftseite

In der Schlusspassage hingegen steht Killoffer nach dem Eintreten in seine Wohnung vor einem 'gewöhnlich' chaotisch aussehenden, vollgefüllten Waschbecken. (s.Abb.30)

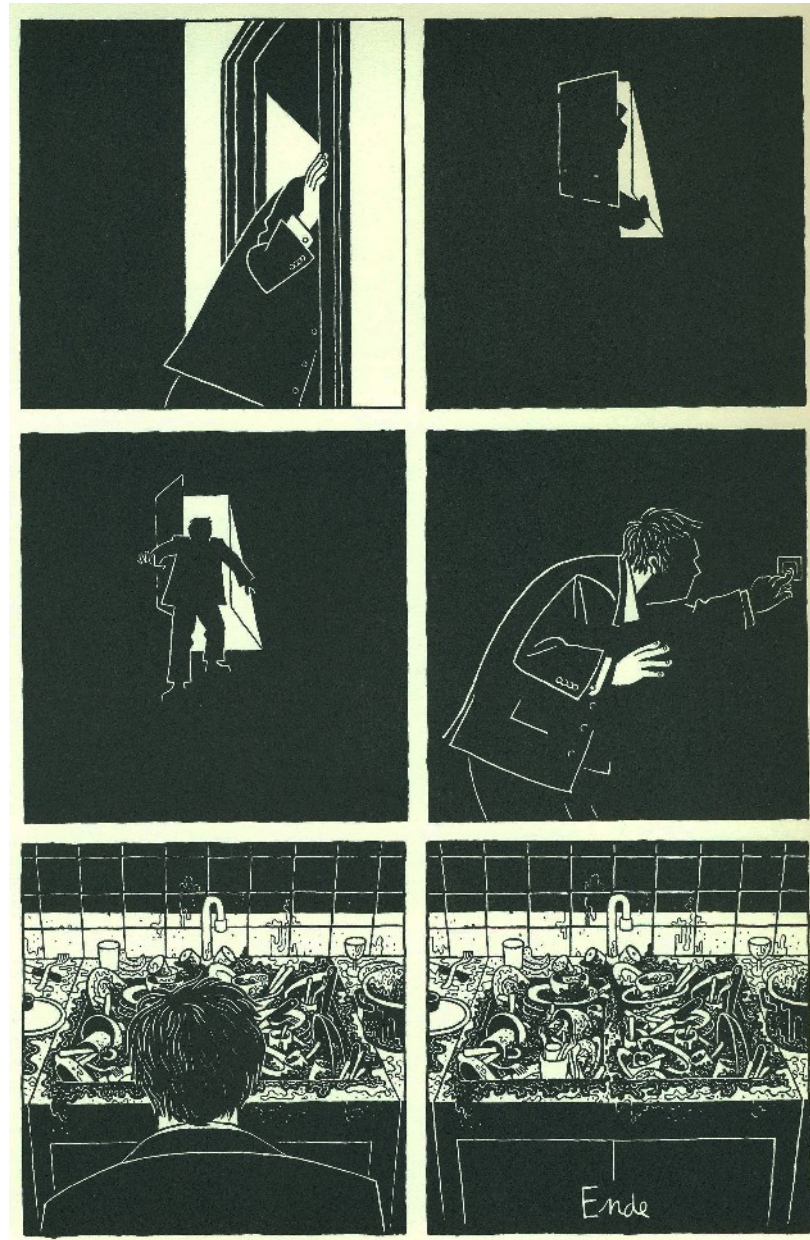


Abb.30, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S.46, ganze Heftseite

Auf die erste Doppelseite des Comic folgt eine achtseitige Passage, die keine Panelstruktur mehr enthält und mit sich teilweise überlagernden Bildern und Text zuerst das zurückgelassene Geschirr, dann die Frauen, Sexualität und das unstillbare Verlangen danach thematisiert. Schließlich fällt auch der Text komplett weg, und der

weiterer Verlauf der Erzählung besteht in einer unlinearen, wild 'wuchernden', ebenenüberlagernden Bilderzählung. Die Leserichtungen verschieben sich, und der Blick des Lesers muss sowohl die Gesamtseite, als auch die einzelnen, oft nebeneinander ablaufenden Handlungen erfassen, um der Narration folgen zu können. (s.Abb.31)



Abb.31, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S.17, ganze Heftseite

Diese Strukturierung des Comic, bei der es zu Panelauflösung und Wegfallen der sprachlichen Ebene kommt, kann als Verdeutlichung einer Reise ins Unterbewusste des Protagonisten gelesen werden; Chaos und Unwirklichkeit nehmen immer mehr zu, bis die abschließende Doppelseite mit ihrer klaren Panelanordnung und der Wiederholung der Anfangspassage die vorangegangenen Seiten als Auswüchse der Fantasie entlarvt.

6.3.1 Fakt und Fiktion

Killoffers experimenteller Comic ist als Versuch zu verstehen, die eigene Gedankenwelt und später das eigene Überhand nehmende Unterbewusstsein in Bild und Schrift wiederzugeben. Der Fokus liegt hierbei also nicht auf einer möglichst genauen Realitätsnachahmung, sondern auf einer Darstellung des Einflusses von Gedanken und Fantasien auf das Erleben. In *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer* kommen auch 'reale' Orte wie Paris, Montréal und Quebec vor, ebenso wie gelegentlich lesbare Namen von Geschäften und Bars – alle Räume des Comic scheinen sich jedoch komplett aufzulösen, ihre Grenzen zu verlieren und sich mit anderen Räumen zu überlagern. Auch haben diese Räume – die Wohnung, die Bars, die Straßen – kaum spezifische Eigenheiten, sondern wirken eher stereotypisch und damit von geographischen Orten losgelöst: Sie könnten sich ebenso in Paris wie in Quebec befinden, in der Wahrnehmungswelt Killoffers sind sie sich alle ähnlich. Dies wird auch in einer Überlegung Killoffers zu Anfang des Comic deutlich, als er meint, die Orte würden beim Reisen – auch körperlich – eher durch die Menschen hindurchgehen als umgekehrt:

Ich frage mich sogar, ob ich nicht nur deswegen hier bin: um ein Stück Frankreich in Amerika auszuschneiden und eine Portion Quebec zu verdauen und in Form von Scheisse nach Paris zu tragen. - So gesehen vertauschen sich bei einer Reise die Rollen, es ist die Erde, die uns durchquert und auf die Stufe von Würmern herabsetzt.²⁷⁴

274 Killoffer, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*. S.5

Die Fixierung auf die eigene Wahrnehmung wird auch in der Zeitebene deutlich; die Erzählung des Comic folgt einem rasanten Rhythmus, da der Protagonist permanent vor seinen vielen "Antikörpern" davonläuft. Zudem spielen sich viele Ereignisse gleichzeitig ab, da die Duplikate der Figur eigenständig und aktiv handeln, was zu einer gewissen Überforderung der Figur führt. Als diese es in einer Passage schafft, sich für kurze Zeit aus der von Kopien ihrer Selbst überfüllten Wohnung zu retten, kehrt plötzlich eine gewisse Ruhe ein. Der Protagonist versteckt sich hinter einer Parkbank vor ein paar nach ihm suchenden Doppelgängern, wo er daraufhin allein zurückbleibt und einschläft. Doch bereits auf der nächsten Doppelseite wird der Protagonist wieder, diesmal in Form eines absurden Traumes, der in Panelstruktur wiedergegeben ist, von seinem Unterbewusstsein heimgesucht. Seine Hände werden zu rauchenden, sich ineinander windenden Würmern, die sein eigenes Gesicht tragen, und diese Gesichter verwandeln sich plötzlich in Äpfel; eine Frau pflückt einen der Äpfel und beißt hinein, woraufhin der Kopf Killoffers angebissen am Boden liegen bleibt und wieder ein Wurm aus der Bissstelle nach draußen drängt.²⁷⁵ (s.Abb.32)



Abb.32, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S.34, Panel 5 u. 6

Als Killoffer danach auf der Parkbank wieder aufwacht, geht er zunächst durch die Straßen der Stadt in ein Caféhaus, um weitere Schritte zu überlegen. Alle Menschen

²⁷⁵ Vgl. Killoffer, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*. S.33-34

rund um ihn sind nur schwarze Silhouetten ohne Gesicht, und Killoffer ist vorübergehend der einzige seiner Art. Erst auf der nächsten Seite des Comic begegnet Killoffer seinen Doppelgängern wieder, die alle noch von der abendlichen Orgie erschöpft in seiner Wohnung schlafen.

Traum- und Vorstellungssequenzen gehen also ineinander über und referieren immer wieder auf die Themen Körperlichkeit, Sexualität und Selbstekel; die individuelle Zeitwahrnehmung und eine Abstraktion bzw. Auflösung der Orte und auch Figuren (in schwarze Silhouetten) sind Anzeichen dafür, dass keine Wiedergabe einer 'objektiven' Realität angestrebt wird.

6.3.2 Humor

Der dargestellte Selbstekel verhindert in *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer* den Einsatz von selbstironischen oder humorvollen Passagen. Zwar finden sich durchgehend absurde oder skurrile Elemente, aber diese scheinen, durch die vorherrschende Atmosphäre von Pessimismus und Verzweiflung, nicht zum Lachen verleiten zu wollen. Die hässlichen, onanierenden, brutalen, grinsenden, kotzenden und miteinander kopulierenden Duplikate des Protagonisten erinnern eher an Gestalten aus Horrorszenarien als dass sie Humor suggerieren würden.

6.3.3 Metafiktion

In Killoffers Comic gibt es auch metafiktionale Verweise auf die Arbeit des Comiczeichnens – der Autor wird immer wieder am Zeichentisch abgebildet – bzw. ein Eingreifen der Duplikate der Hauptfigur in deren zeichnerische Tätigkeit. (s.Abb.33)



Abb.33, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S. 3, Ausschnitt, sowie S.13, Ausschnitt

Weiters scheint Killoffers Comic eine Reflexion auf das Medium an sich darzustellen. Die Figur Killoffer tötet selbst ihre sie heimsuchenden Vervielfältigungen, ihre "Antikörper", die Selbsthass und -ekel repräsentieren. Insgesamt sind, glaubt man dem Titel, im gesamten Comic sechshundertsechundsiebzig Abbildungen dieser Figur zu sehen. Dabei wird auch die grundlegende Erzählweise des Medium Comic, nämlich das Aufspalten der Narration in viele Einzelbilder sowie ein wiederholtes Auftreten der Figur in jedem neuen Einzelpanel, thematisiert. Ole Frahm erläutert in seinem von poststrukturalistischen Theorien beeinflussten Aufsatz *Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik des Comic*, dass die Wiederholung ein dem Comic inhärentes Merkmal sei; Zeichen würden zwar wiederholt werden (etwa eine bestimmte Figur innerhalb des Comic, die in jedem Panel von Neuem auftaucht), gleichzeitig aber durch die neue Verwendung immer *andere* Zeichen darstellen:

Die materiale Identität der Figur ist notwendig unterbrochen: Sie wird mit demselben Namen bezeichnet, ist aber durch die räumliche Wiederholung von Panel zu Panel und die zeitliche Wiederholung von Tag zu Tag nie dieselbe, sondern nur die gleiche. Weil sie in ihrer gezeichneten Materialität immer eine andere ist, muß die Figur wiederholt werden, um die Kontinuität zu gewährleisten.²⁷⁶

Frahm greift dabei auf Gilles Deleuzes Theorie von Differenz und Wiederholung zurück: Der Theoretiker würde in der "Maske" der Wiederholung die Identität selbst sehen.²⁷⁷ Insofern kann man Killoffers Comic als eine Reflexion auf das Medium an sich deuten; die für die Comic-Narration notwendigen Duplikate, also Wiederholungen der Figur, verselbständigen sich und bekommen innerhalb des Comic eigene, aktiv agierende 'Körper' – die von Killoffer so bezeichneten "Antikörper". All diese sechshundertsechundsiebzig materialisierten Wiederholungen der Figur stellen dennoch die Figur selbst und somit eine Einheit dar.

Die Aufsplittung der Figur also verdeutlicht eine fragmentierte Identität; hinzu kommt, dass Killoffer für seinen Comic die Form der Autobiografie verwendet und damit auf die Fragmentierung des Subjekts hinweist. Jene Identitätsaufspaltung wird von der Figur als unangenehm und belastend erlebt, die "Antikörper" wenden sich gegen Killoffer, der jedoch durch seine Präsenz in der Comic-Narration und der damit einhergehenden Wiederholung immer wieder neue Duplikate seiner selbst erzeugt. Er kann also, aufgrund seiner 'Identität' als Comic-Figur, nicht aus diesem Teufelskreis ausbrechen, es sei denn, er tötet all seine Kopien, um schlussendlich wieder als einzelnes, ganzheitliches Subjekt dazustehen.

6.3.4 Sprachliche Aspekte

Die Sprache des Comic, welche sich nur über acht Heftseiten verteilt, wirkt literarisch bis poetisch, ist allerdings von einem Gebrauch ordinärer Ausdrücke ("Arsch", "Scheisse") sowie Symbolen des Ekels und Drecks geprägt. Die Beschreibung des zurückgelassenen Geschirrs lautet etwa folgendermaßen: "Das ist

276 Ole Frahm: *Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics*. S.206f

277 Ebd., S.207

kein dreckiges Geschirr mehr, das ist eine tickende Zeitbombe, eine biologische Waffe. Ich erwarte eine saftige Explosion von Pilzen, üppig, wuchernd, im Maden-Mantel. Wer weiß, vielleicht habe ich die Formel des Lebens entdeckt, in diesem Kompost fettstrotzender Töpfe..."²⁷⁸ Auch Verben wie "gären", "wuchern" und "wimmeln" gehören zu dieser Sprache des Ekels, die den Inhalt der Narration sprachlich widerspiegelt. Das Schriftbild folgt dabei ebenfalls der inhaltlichen Aussage: die Zeilen sind handgeschrieben und 'wuchern' schief und verwackelt zwischen den Bildern, wobei nicht immer einwandfreie Lesbarkeit garantiert ist. (s.Abb.36)



Abb.36, Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer, S.3, ganze Heftseite

278 Killoffer, Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer: S.3 und 4

Das Weglassen von Sprache und Schrift in den darauffolgenden Passagen verdeutlicht das Wegfallen einer rationalen, reflexiven Ebene, welche direkt in die 'Sprachlosigkeit' des Unterbewusstseins überläuft.

6.3.5 Die Figur

Die Ich-Figur des Comic wird zunehmend von einem schlechten Gewissen in Bezug auf den nicht gemachten Abwasch und die eigenen sexuellen Ausschweifungen geplagt, was schließlich zu einer Aufspaltung ihrer Identität in sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen ihrer selbst führt. Die Hauptfigur zeichnet sich dabei durch eine besondere Fixierung auf den (eigenen) Körper und Ekelgefühle diesem gegenüber aus; So ist auch die grafische Darstellung des Protagonisten und seiner ihm ähnlichen Duplikate wenig schmeichelhaft. Der Blick der Figur in den Spiegel ist von Unzufriedenheit und Selbstekel bestimmt. (s.Abb.34)



Abb.34, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S. 14, Ausschnitt

Killoffers Körper ist mit relativ naturalistischer Genauigkeit gezeichnet, wobei besonders die Falten dieses Körpers (rund um den Bauch) und die Haare (an Kopf, Beinen, Brust, Armen und Schamregion) überproportional hervorgehoben werden. Die Doppelgänger der Hauptfigur werden zudem dadurch charakterisiert, dass sie all ihre Körpersäfte bei Bedarf sofort offen aus sich herausfließen lassen. Auch anderen Gelüsten wie dem Vergewaltigen von Frauen, endlosem Rauchen und Trinken oder

dem Prügeln von störenden Rivalen gehen diese ohne jede rationale oder moralische Überlegung nach. Killoffers "Antikörper", die ausschließlich negative Eigenschaften verkörpern, stehen dabei metaphorisch für unausgelebte Triebe, Lüste und (Gewalt-)fantasien. Neben ihren eigenen ungebremsten Tätigkeiten versuchen sie gleichzeitig, Killoffer ganz auf ihre Seite zu ziehen und zum Mitmachen zu bewegen, seine rational-moralische Seite also auszulöschen. Killoffers Sieg über die Erscheinungen seines Selbst ist schließlich kein rationaler, sondern ebenfalls ein körperlicher: er mischt ihnen zunächst Gift in einen Eintopf, den er ihnen mit vorgegaukelter Freundlichkeit aufischt, und tötet die Übriggebliebenen, als sie ihn anfallen, mit einem Messer und einer Gabel. (s.Abb.35)

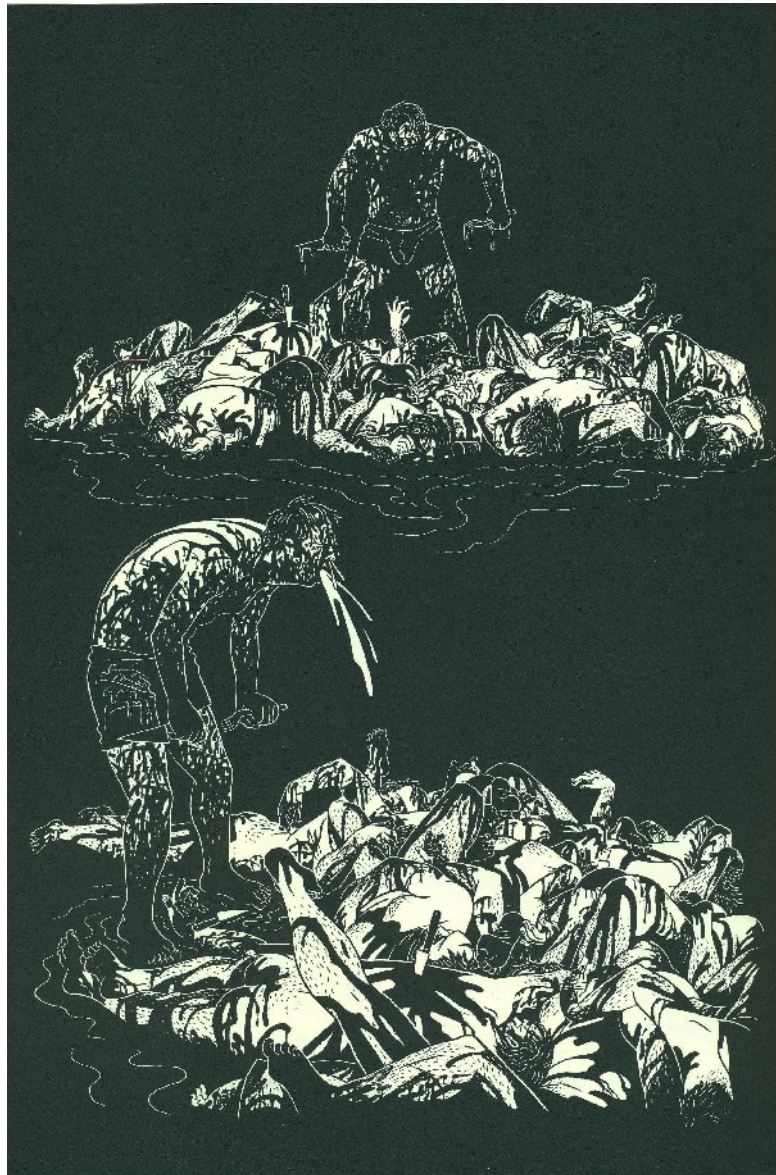


Abb.35, *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen des Killoffer*, S.43, ganze Heftseite

6.4 Guy Delisles *Pyongyang*

Der Comic-Autor Guy Delisle wurde 1966 in Quebec, Kanada geboren und studierte in Toronto plastische Kunst. Von 1986 bis 1988 arbeitete er für das Trickfilmstudio Cinégroup in Montréal und danach für mehrere Animationsstudios in München, Berlin und Valencia; er lebt seit 1991 in Montpellier in Frankreich.²⁷⁹ Delisle wandte sich ab 1996 dem Medium Comic zu und veröffentlichte, nach einigen anderen Publikationen, im Jahr 2003 den Comic *Pyongyang* beim französischen Verlag L'Association. Der Bericht über die Reise in die nordkoreanische Hauptstadt ist einer von bisher drei Reiseberichten des Autors über den ostasiatischen Raum. In *Shenzhen* (L'Association 2000) erzählt der Autor über seine Reise in die chinesische Metropole, wo er die Produktion eines Trickfilmes überwachen soll, und *Chroniques Birmanes* (Delcourt 2007) stellt seine Aufzeichnungen über Birma dar, wo er ein Jahr mit seiner Frau lebte, die dort für Ärzte ohne Grenzen arbeitete.

Der Comic *Pyongyang* kann durch Namensgleichheit von Autor und Protagonist als autobiografische Erzählung betrachtet werden; die Hauptfigur wird von ihren zwei ständigen nordkoreanischen Begleitern, dem Übersetzer und dem 'Führer', mit "Monsieur Guy"²⁸⁰ angesprochen. *Pyongyang* berichtet, ebenso wie der Comic über Shenzhen, von einer arbeitsbedingten Reise: Delisle begibt sich für zwei Monate in das von der Außenwelt völlig abgeschlossene Nordkorea, um dort eine ausgelagerte französische Zeichentrickproduktion zu koordinieren. Dabei nutzt er seine freie Zeit, um die Stadt (unter strenger Aufsicht) zu besichtigen und vor allem zahlreiche Beobachtungen anzustellen.

Der Arbeits- bzw. Entstehungsprozess von *Pyongyang* wird innerhalb des Comic erläutert; es handelt sich um das tägliche, tagebuchartige Skizzieren von Beobachtungen und Erlebnissen, welche als Grundlagen für den späteren Comic dienen: "Je sors mon cahier de notes, et comme chaque soir, je m'installe à ma table pour retracer sur la page de droite la journée passée et sur celle de gauche quelques

²⁷⁹ Vgl. Eintrag zu Guy Delisle auf der Reprodukt-Seite:

http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=68 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

²⁸⁰ Vgl. beispielsweise Guy Delisle: *Pyongyang*. S98, Panel 3

remarques."²⁸¹ (s.Abb.37)



Abb.37, *Pyongyang*, S.85, Panel 5

Dementsprechend erzählt der Comic zwar einzelne Episoden des Aufenthaltes, weist aber – wohl aufgrund der nachträglichen Bearbeitung – insgesamt narrative Kohärenz auf. Die einzelnen Tagesberichte folgen dem Lebensrhythmus des Erzählers, indem sie zumeist mit dem morgendlichen Aufstehen beginnen und mit dem abendlichen Schlafengehen enden. Generell ist die Zeitebene des Comic linear konstruiert, was etwa am Umstand zu erkennen ist, dass einzelne Elemente der Geschichte immer wieder auftauchen (zum Beispiel das mitgenommene Buch *1984*, die Papierflugzeuge oder die Schildkröten in einem Terrarium, bestimmte Orte und Personen). Die Erzählung bildet weiters einen Bogen: zu Beginn steht die Ankunft Guys am nordkoreanischen Flughafen, und am Schluss packt Guy seine Koffer und lässt gefaltete Papierflugzeuge aus dem Fenster fliegen.

In *Pyongyang* werden, neben der Darstellung von Erlebnissen und Beobachtungen des Protagonisten, auch kulturelle Unterschiede verhandelt – der Protagonist stellt dabei seltener direkt Vergleiche zur eigenen Kultur an, als dass er durch sein Verhalten und seine persönliche Einstellung bzw. Sicht auf die Dinge diese

281 Guy Delisle: *Pyongyang*. S.85, Panel 5

Unterschiede deutlich macht. Schauplatz ist ausschließlich Pyongyang (und sein Umfeld), die Hauptstadt eines diktatorischen Staates, der völlig von der Außenwelt abgekapselt ist:

La Corée du Nord est le pays le plus fermé du monde. Les étrangers y entrent au compte-goutte. Il n'y a pas d'internet, pas de café... en gros, pas de divertissements. On peut difficilement sortir de l'hôtel, et rencontrer des coréens s'avère pratiquement impossible.²⁸²

Guy bekommt, um sich außerhalb des Hotels bewegen zu können, einen Übersetzer und einen "guide" zur Verfügung gestellt, welche ihn auf Schritt und Tritt begleiten und beobachten. Der "guide" ist auch dafür zuständig, Guy zu repräsentativen Orten und Gebäuden Pyongyangs mitzunehmen, welche diesem die Größe und den Ruhm des Staates, der Regierung und vor allem dessen Oberhauptes Kim Jong-Il (sowie dessen Vaters Kim Il-Sung) offenbaren sollen. Der Protagonist bekommt das Bild einer eigentümlich menschenleeren Stadt, die mit regierungsverherrlichenden Denkmälern und Gebäuden angefüllt ist und deren Bürger dem Diktator Kim Jong-Il völlig unreflektiert ergeben sind. Der Alltag der Bürger Nordkoreas scheint bis ins kleinste Detail vom Staat vorgegeben und überwacht zu sein, sodass Guy die Nordkoreaner mit aufziehbaren Puppen vergleicht. (s. Abb.38)



Abb.38, *Pyongyang*, S.59, Panel 5

282 Guy Delisle: *Pyongyang*. S.10, Panel 1

Als Guy einem Schul-Konzert einer Gruppe achttjähriger Mädchen lauscht, ist er überrascht von deren Konzentration und dem steten Halten eines strahlenden Lächelns "façon Miss Monde", hinter dem er keinerlei Gefühle, sondern nur strenges Training vermutet: "On imagine la rigueur de l'entraînement nécessaire pour arriver à un résultat aussi...robotisé."²⁸³ Bereits die Kinder würden also auf die absolute Ergebenheit für Kim Jong-Il und diszipliniertes, roboterhaftes Arbeiten für das Regime hintrainiert. (s.Abb.39)



Abb.39, *Pyongyang*, S.156, Panel 6-8

Zudem ist das Abbild von Kim Jong-Il überall gegenwärtig, auf allen Straßen, Wänden und, in Form von Abzeichen, auch auf den Jacken der Nordkoreaner: "Chaque immeuble a sa banderole, chaque mur a son portrait, chaque poitrine a son badge. - ça fait beaucoup. Il faudrait que je m'amuse à compter le nombre de représentations du cher dirigeant que je croise en une journée."²⁸⁴ Gegen Ende des Comic meint Guy sogar voller Schrecken, in einem Spiegel nicht mehr das eigene Gesicht, sondern das Gesicht Kim Jong-Ils wahrzunehmen. (s.Abb.40)

²⁸³ Guy Delisle: *Pyongyang*, S.157, Panel 1

²⁸⁴ Guy Delisle: *Pyongyang*, S.130, Panel 1 und 2



Abb.40, *Pyongyang*, S.132, Panel 6-7

Dies stellt sich aber doch als eine optische Täuschung heraus; durch den Einfallswinkel des Spiegels wird das an der gegenüberliegenden Wand hängende Bild des Diktators gespiegelt und nicht Guy selbst.²⁸⁵ (s.Abb.41)



Abb.41, *Pyongyang*, S.132, Panel 8

²⁸⁵ Vgl. Guy Delisle: *Pyongyang*, S.132

Diese metaphorische Passage verdeutlicht einerseits das Einwirken der gesellschaftlichen Eigenheiten Nordkoreas auf Guy – die permanente Überwachung und Beschallung mit den politischen Botschaften des Regimes, der Verlust eines eigenen Willens und einer eigenen Identität – sowie andererseits auch die allumfassende Unwirklichkeit, die Guy in Pyongyang empfindet. Riesige menschenleere Räume und Straßen, dauernde Verschleierung oder Verherrlichung von Tatsachen, das marionettenhafte und unreflektierte Verhalten der Nordkoreaner und eine vorherrschende Ineffizienz bzw. Sinn- und Ziellosigkeit aller Handlungen lassen Guys Leben in Pyongyang wie in einem Traum erscheinen. Die Unmöglichkeit, zur Wahrheit oder zum Kern dieser Gesellschaft vorzudringen, äußert sich auch in einem riesigen turmartigen Gebäude mitten in der Stadt, dessen Silhouette das Stadtbild beherrscht und das Guy an das Schloss Draculas erinnert: "ce gigantesque et mystérieux bâtiment qui domine la ville tels dracula et son château dans les vieux films d'horreur."²⁸⁶ Dieses Gebäude ist, "pourtant évidente comme le nez au milieu de la figure"²⁸⁷, in den Augen der Nordkoreaner völlig unsichtbar, und Guy erhält auch auf Nachfragen keine Antwort darüber, worum es sich bei dem Turm handelt. Schließlich bietet sich ihm bei einem Spaziergang mit den Führern im streng bewachten Regierungsviertel die Gelegenheit, es näher zu betrachten und es stellt sich heraus, dass er sich einem nie fertiggestellten "monströsen" Hotel gegenüber sieht. Auf der Spitze des Gebäudes, das "uniquement une structure en béton"²⁸⁸ darstellt, befindet sich ein Kran, um die Illusion zu erzeugen, dass es noch in Konstruktion sei. (s.Abb.42)

286 Guy Delisle: *Pyongyang*. S.123, Panel 3.

287 Ebd., S.124, Panel 1

288 Ebd., S.124, Panel 2

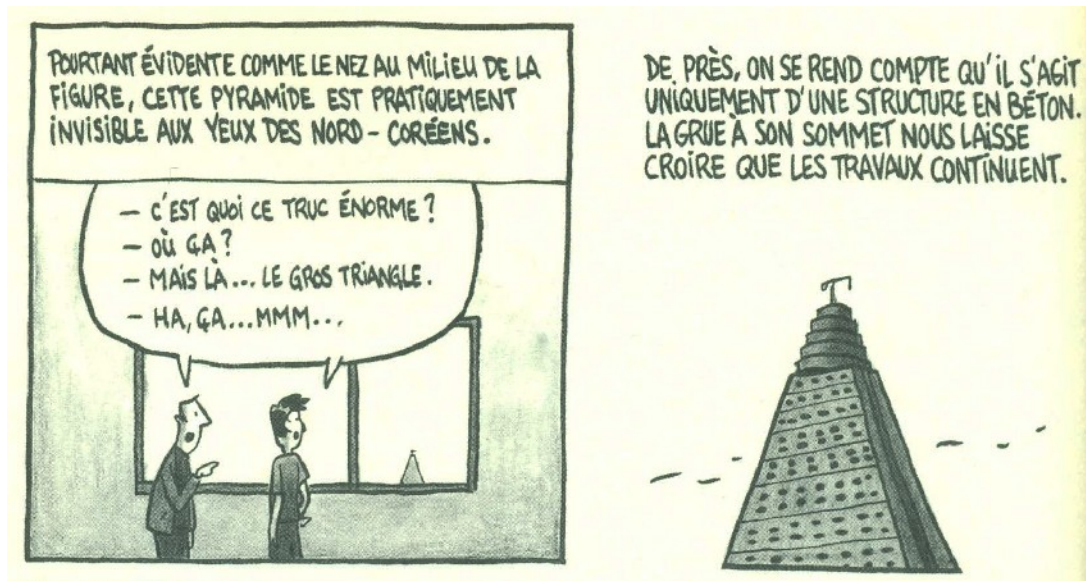


Abb.42, *Pyongyang*, S.124, Panel 1-2

Das Hotel, so berichtet der Erzähler, welches mit ausländischer Hilfe im Jahr 1988 errichtet wurde, um Gäste der Olympischen Spiele zu empfangen, hätte bei seiner Fertigstellung das größte Hotels Asiens sein können – übrig geblieben sei ein verrottendes Gerippe: "Les travaux ont toutefois cessé en 1989, laissant sur place une carcasse pourrissant à vue d'oeil."²⁸⁹ (s.Abb.43)

²⁸⁹ Guy Delisle: *Pyongyang*. S.124, Panel 3

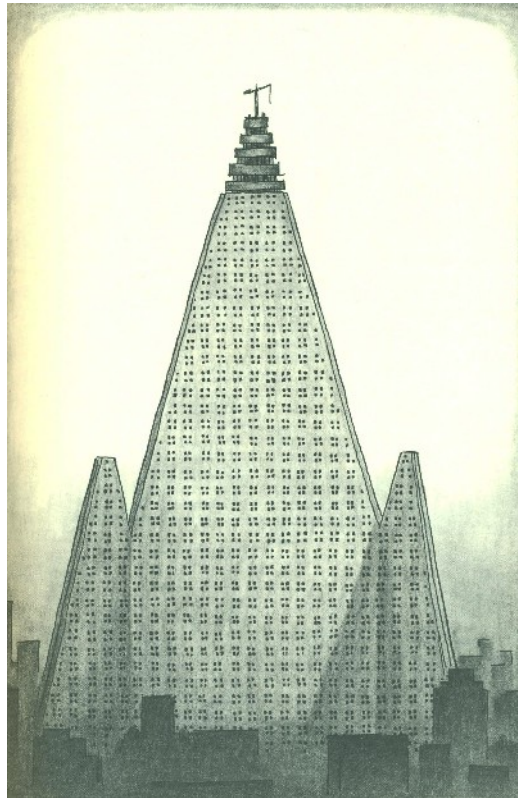


Abb.43, *Pyongyang*, S.113, ganze Heftseite

Die Atmosphäre der steten Unwirklichkeit und Überwachung findet Guy auch im von ihm mitgebrachten Buch *1984* von George Orwell gespiegelt. Das Lesen des Buches beeinflusst Guys Wahrnehmung und Erleben, wie in einer Sequenz deutlich wird, in der Guy sich abends allein in seinem Hotelzimmer befindet. Er liest eine Passage aus *1984* über die Überwachung des Einzelnen durch die "Gedankenpolizei":

Combien de fois, et suivant quel plan, la police de la pensée se branchait-elle sur une ligne individuelle quelconque, personne ne pouvait le savoir. On pouvait même imaginer qu'elle surveillait tout le monde, constamment. Mais de toute façon, elle pouvait mettre une prise sur votre ligne chaque fois qu'elle le désirait. On devait vivre, on vivait, car l'habitude devient instinct,...²⁹⁰

Nach dem Lesen dieses Abschnittes sieht Guy von seinem Buch auf und blickt suchend um sich, verunsichert durch den Gedanken, jederzeit und überall überwacht

290 Guy Delisle: *Pyongyang*. S.22, Panel 3

werden zu können. Später findet Guy seinen Verdacht eines heimlichen Überwachens bestätigt, als er allein einen Spaziergang zum Bahnhof macht und sein Übersetzer anschließend von diesem Spaziergang in Kenntnis ist: "Alors, on a visité la gare?"²⁹¹ Guys Wahrnehmung von Zeit und Raum in Pyongyang ist also stark von der vorherrschenden unwirklichen Atmosphäre beeinflusst. Räume und Gebäude wirken durch ihre Menschenleere und Stille riesengroß, die Zeit scheint sich für die Figur durch Zustände des Wartens, der Langeweile und der Unfreiheit unendlich lang hinzudehnen.

6.4.1 Fakt und Fiktion

Delisles *Pyongyang* integriert durch seinen dokumentarischen, informativen Charakter kaum Vorstellungssequenzen oder irreale Passagen. Das Erzählen ist an Fakten und Beobachtungen orientiert, bleibt aber immer sehr persönlich. So beschreibt Guy seine Vorgangsweise beim Dokumentieren des Erlebten als tagebuchartig: er würde die Geschehnisse täglich zeichnerisch festhalten und dazu einige Notizen machen.²⁹² Guy macht mit gutem Grund keine Fotos im für die Außenwelt verschlossenen und weitgehend unbekannten Nordkorea. Die Mitnahme von Fotoapparaten ist zwar erlaubt, allerdings nur mit dem Vorbehalt, dass nicht alles, also nur bestimmte Dinge, fotografiert werden dürfen: "POSSIBLE D'APPORTER [...] Appareil photos et pellicule, comescope. Attention à ne pas tout photographier."²⁹³ Als Guy gegen Ende des Comic einen Spaziergang machen will, sein ihn andauernd begleitender Übersetzer aber nicht rechtzeitig auftaucht, beschließt er, allein loszugehen. Nach einem enttäuschenden Rundgang erscheint Guy wieder im Foyer des Hotels und findet seinen völlig aufgelösten Übersetzer vor: "Je retrouve mon traducteur dans un sale état. Il est en nage de m'avoir cherché partout." Der Übersetzer sorgt sich offensichtlich darum, was Guy gesehen oder getan haben könnte, und ist erleichtert darüber, dass dieser keinen Fotoapparat

291 Ebd., S.143, Panel 7

292 Vgl. Guy Delisle, *Pyongyang*, S.85, Panel 5

293 Guy Delisle: *Pyongyang*. S.5, Panel 1

besitzt: "'Heureusement que tu n'as pas d'appareil photo', me dit-il, d'une voix tremblante."²⁹⁴ In einer anderen, von Delisle eingefügten Passage, die von einem Freund Guys stammt, erzählt dieser von einem Erlebnis mit seinem Fotoapparat: Als er alleine durch die Stadt geht und Fotos von eher unspektakulären Dingen macht, wird er anschließend von seinem "guide" zur Rede gestellt. Er sei beim Fotografieren von Mülltonnen beobachtet worden, ein Akt, der verboten sei, weil es schließlich auch so viele schöne Dinge in Pyongyang zu fotografieren gebe. Da sich der Fotograf nicht an dieses Motiv erinnern kann, wird der Film zum Entwickeln gebracht. Wenig später bringt der "guide" ihm die Fotos vorbei, auf denen zwar kein Müll, dafür aber Streifen zu sehen sind – der Film ist, zur großen Zufriedenheit des "guide", kaputt. In einigen anderen sogenannten Reportagecomics oder Comics, die über reale Begebenheiten erzählen, integrieren die Autoren Fotos von realen Schauplätzen und Personen; dazu zählt auch Art Spiegelmans *Maus*, wo ein Foto von Vladek Spiegelman, dem Vater des Erzählers, eingefügt wird. (s.Abb.44)



Abb.44, *Maus II*, S.34, Panel 3-7

294 Ebd., S.172, Panel 5

Manche Autoren autobiografisch erzählender Comics verwenden auch den Anhang ihrer Werke, um 'Wirklichkeitsbeweise' zu erbringen; Sie stellen Fotos von Schauplätzen, Kinderfotos oder aktuelle Portraits sowie Kopien handschriftlicher Dokumente, etwa Tagebucheinträge, an den Schluss ihrer Erzählungen. Realitätszeugnisse dieser Art findet man beispielsweise in *Pourquoi j'ai tué Pierre* von Oliver Ka und Alfred oder in Alison Bechdels *Fun Home*. Eine weitere Möglichkeit, Fotografien zu nutzen, ist das Nachzeichnen der Fotos, wie es etwa die Autoren des Comic *Le Photographe* vornehmen. Guibert, Lefèvre und Lemercier kombinieren dabei Fotos und Zeichnungen zu einer multimedialen Bilderzählung über eine Arbeitsreise nach Afghanistan. Andere Autoren verwenden Fotos von Realschauplätzen ausschließlich als Referenzen für ihre späteren Zeichnungen. So sagt beispielsweise Joe Sacco, Autor von *Palestine*, dass er Fotos mache, um sich hinterher besser erinnern und beim Zeichnen daran orientieren zu können.²⁹⁵ Die Einbettung solcher Fotografien in dokumentarische Comic-Erzählungen oder deren Verwendung als Vorlagen hilft also bei einer authentischeren Darstellung des Erlebten, wobei der Blick dabei immer subjektiv bleibt; die Narration macht aus den Fotos Teile einer individuellen Geschichte, die 'Realität' wird umgeformt: "les auteurs déforment la 'réalité' pour mieux décrire le 'réel'".²⁹⁶ Dokumentarische Comics sprechen somit, "through their innovations of the medium, of profound social experiences that might otherwise have remained obscured."²⁹⁷

6.4.2 Humor

Im Comic *Pyongyang* werden zahlreiche absurde, komische Situationen geschildert,

295 Vgl. Interview mit Joe Sacco. Auf: *La BD s'en va t-en guerre*. DVD.

296 Vgl. Klappentext der DVD über Reportagecomics: *La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco: Histoire du BD Journalisme. Un documentaire de Mark Daniels*. Interviews complémentaires de Joe Sacco, Patrick Chappatte et Marjane Satrapi. DVD: Arte France Développement 2010. [Film: GA&A Productions 2009.]

297 Jeff Adams: *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. = J.B. Bullen [Hg.]: *Cultural Interactions. Studies in the relationships between the arts*. Volume 7. Oxford, Bern [et al.]: Peter Lang 2008. S. 199

die den Leser zum Lachen einladen. Die Absurdität entsteht dabei aus der Schilderung Delisles von 'kulturellen' Besonderheiten des Landes, so etwa das Vorhandensein unzähliger Lieder über Kim Jong-Il. In einer Passage versucht Guy, sich an ein von ihm im Billardsaal gehöres Lied zu erinnern, und singt seinem Übersetzer Sin die Melodie vor. Der ansonsten sehr schweigsame, ernste und würdevolle Übersetzer singt daraufhin zufrieden ein Lied über Kim Jong-Il; da es aber nicht das gesuchte ist, stimmt er ein neues Lied an, dann wieder ein neues und so fort – das einzig entscheidende Wort in diesen Liedern scheint dabei jedesmal "Kim Jong-Il" zu sein. (s.Abb.45)



Abb.45, *Pyongyang*, S.126 (ganze Heftseite)

Weiters entstehen absurd-komische Situationen aus der in Pyongyang vorherrschenden Diskrepanz zwischen Realität und partei-ideologisch kreierte Ideen in den Köpfen der Nordkoreaner. So meint etwa Guys zweiter Übersetzer, als dieser ihn nach dem Verbleib von körperlich oder geistig behinderten Menschen fragt, dass es solche in Nordkorea nicht gebe, da alle Nordkoreaner grundsätzlich stark, intelligent und gesund auf die Welt kämen.²⁹⁸

Humorvolle Passagen des Comic sind auch solche, in denen die Unverständlichkeit der französischen Kultur für die Nordkoreaner geschildert wird. Als Guy dem ihm unterstellten Animationsteam zu erklären versucht, wie die zugehörige Geste der Franzosen zum Ausruf "Hou Là Là" aussieht, gibt es mehrere Missverständnisse, sodass der für eine Kinder-Zeichentrickserie animierte Bär die Hand niemals passend bewegt. (s.Abb. 46 u. 47)



Abb.46, *Pyongyang*, S.128, Panel 3

²⁹⁸ Vgl. Guy Delisle: *Pyongyang*. S.136, Panel 2



Abb.47, *Pyongyang*, S.128, Panel 5-7

Das Komische entsteht also vor allem aus kulturellen Konflikten und Diskrepanzen heraus, welche die Figur des Guy teilweise auch selbst provoziert. Sie tritt den Nordkoreanern und ihrem strikten, oftmals undurchschaubaren Regelwerk generell mit viel Humor und auch Provokation gegenüber. Während die nichtasiatischen Besucher des Hotels auf diesen spielerischen Humor reagieren (so wirft Guy etwa einen Papierball auf seinen französischen Mitarbeiter, welcher es ihm einige Zeit später gleichtut) scheinen die Nordkoreaner, mit denen Guy verkehrt, gegen Spaß resistent zu sein. Dieser Umstand manifestiert sich auch in einer ironischen Panelfolge zu Beginn des Comic, als Guy den ihm zugeteilten Übersetzer Sin beschreibt. Delisle zeichnet ihn dabei zunächst in Alltagskleidung, danach aufgrund seiner vorherigen Militärstätigkeit in Uniform und schließlich in einem übertriebenen Party-Kostüm, das dem ernstesten Wesen Sins völlig zuwiderzulaufen scheint. (s.Abb.48)

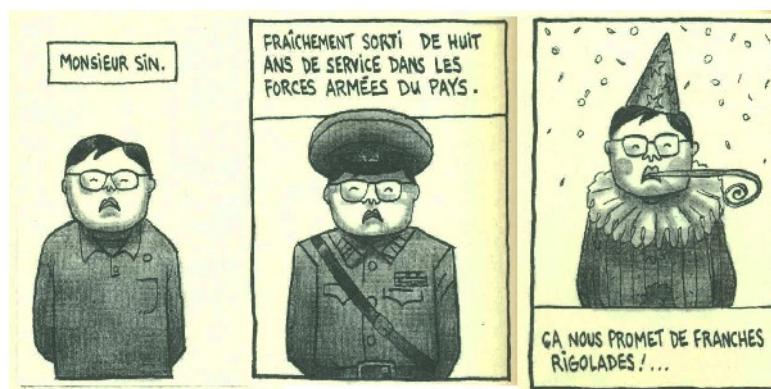


Abb.48, *Pyongyang*, S.34, Panel 4-6

Die kulturellen und sozialen Differenzen zwischen Guy und seinem sozialen Umfeld werden also auch im Bereich des Humors deutlich; während der Protagonist sich stark konzentrieren muss, um angesichts einer kollektiven, ehrfürchtigen Verbeugung vor der Wachsstatue Kim Il-Sungs nicht loszulachen, finden seine beiden Dauerbegleiter sein permanentes Fragen nach einem Fahrrad witzig – wenngleich er dieses ausweglose Unterfangen auch absichtlich als "une forme de blague"²⁹⁹ inszeniert. Für gewöhnlich werden Guys Späße mit ratlosen oder gleichgültigen Blicken von Seiten der Nordkoreaner kommentiert, aber einmal schafft er es, sie tatsächlich zum Lachen zu bringen. Nach dem Besuch in einem Museum, das die verschiedenen Foltermethoden und Gräueltaten der Japaner an den Koreanern ausstellt, macht Guy mit seinen Begleitern ein Picknick. Als er das von ihnen zum Grillen mitgebrachte rohe Fleisch in einem Plastiksack sieht, spricht er die Erinnerung an das eben besuchte Museum aus: "Hé! On dirait le musée qu'on vient de visiter!", woraufhin seine nordkoreanischen Begleiter zu Guys Erstaunen in ein langes Gelächter ausbrechen: "Je ne les avais jamais vu rire aussi longtemps."³⁰⁰ Guy versucht außerdem, seinem Übersetzer den Humor und die Karikatur als eine mögliche Form der politischen Kritik nahezulegen, indem er ihm eine von seinem Freund Henri aus Frankreich mitgebrachte Satire-Zeitschrift zeigt: "Ailleurs, on ne peut pas être d'accord et le dire, même en se moquant."³⁰¹ Während er selbst sich über eine Chirac-Karikatur amüsiert, steht der Übersetzer mit verschränkten Armen und

299 Vgl. Guy Delisle: *Pyongyang*, S.137, Panel 3

300 Ebd., S.170, Panel 5-7

301 Ebd., S.154, Panel 5

Unverständnis im Blick neben ihm. (s.Abb.49)



Abb.49, *Pyongyang*, S.154, Panel 6-7

6.4.3 Metafiktion und Intertextualität

Dem von Guy mitgebrachten Buch *1984* des Autors George Orwell kommen in *Pyongyang* mehrere Funktionen zu; zunächst stellt es ein die Erzählung strukturierendes Element dar, da Guy das Buch während seines Aufenthaltes immer wieder herausnimmt und darin liest. Schon ganz zu Anfang des Comic wird die Mitnahme des Buches thematisiert, als Guy sich am Flughafen von Pyongyang für seine Mitnahme rechtfertigen muss; später leiht er es in aufklärerischer Absicht seinem Übersetzer, welcher es ihm kurze Zeit darauf entsetzt wieder zurückgibt. Neben diesem roten Faden, den das Buch *1984* für die Handlung bedeutet, beeinflusst es auch die Realität und das Erleben der Hauptfigur, welche während des Aufenthaltes regelmäßig darin liest. Passagen aus dem Buch werden direkt mit der eigenen Situation in Verbindung gebracht, und Guy sieht vor allem Parallelen zwischen dem Überwachungs- und Kontrollstaat von *1984* und den Methoden des diktatorischen nordkoreanischen Regimes. Weiters wird das Buch wie eine intellektuelle Waffe eingesetzt: Guy verleiht es, als die Gelegenheit sich bietet, mit dem Hintergedanken, bei den Nordkoreanern kritisches Denken und Zweifel am Staat zu erzeugen. (s.Abb.50)



Abb.50, *Pyongyang*, S.64, Panel 9 und 10

Die Botschaft des Buches wird zwar offensichtlich vom Übersetzer verstanden, bewegt ihn aber nicht zum Umdenken, sondern führt nur zu panischer Angst vor Verfolgung aufgrund des verbotenen Gedankenguts.

Noch eine weitere solche intellektuelle Waffe versucht Guy seinem Übersetzer nahe zu bringen: er zeigt ihm eine französische Satirezeitschrift – ein Ausschnitt daraus ist im Comic in einem anderen Zeichenstil eingefügt – um ihm das kritische Potential von Humor begreiflich zu machen. Literatur sowie Karikaturen werden bei diesen Versuchen Guys, revolutionäres Aufbegehren hervorzubringen, nicht nur als Träger von politischen Botschaften und Mittel zur Kritik präsentiert, sondern auch als Vermittler von Humor und Menschlichkeit. Nordkoreas Kunst- und Kulturerzeugnisse sind im Gegensatz dazu von Kälte, Regimetreue und auch Langeweile durchzogen: die Museen enthalten nur Gemälde, die den Führer oder seinen Vater zeigen, bzw. diverse Alltagsgegenstände aus aller Welt, die als 'Geschenke' an das Land ausgegeben werden. Alle Filme, die gezeigt werden, handeln von Krieg, und alle Lieder preisen Kim Jong-Il oder den Staat.

6.4.4 Sprachliche Aspekte

Die Erzählebene des Comic – sie befindet sich in den Erzählkästen am oberen Panelrand – ist in hochsprachlichem Französisch verfasst und überwiegt gegenüber den weniger zahlreichen Dialogen, die eher in gesprochener Sprache gehalten sind. Die Aussagen der nordkoreanischen Übersetzer werden ebenfalls in Französisch oder, seltener, in Englisch wiedergegeben, wohingegen Äußerungen der ausschließlich koreanisch sprechenden Figuren in koreanischen Schriftzeichen geschrieben sind. Tatsächlich spielt die sprachliche Differenz auch innerhalb der Erzählung eine Rolle, da einige Mitarbeiter Guy im Animationsstudio auf Koreanisch ansprechen, ohne dass er sie verstehen kann. So etwa einer der beiden Animationsdirektoren, mit welchem Guy bald eine Art sinnlosen zweisprachigen Dialog zu führen beginnt, in welchem keiner den jeweils anderen versteht. (s.Abb.51)

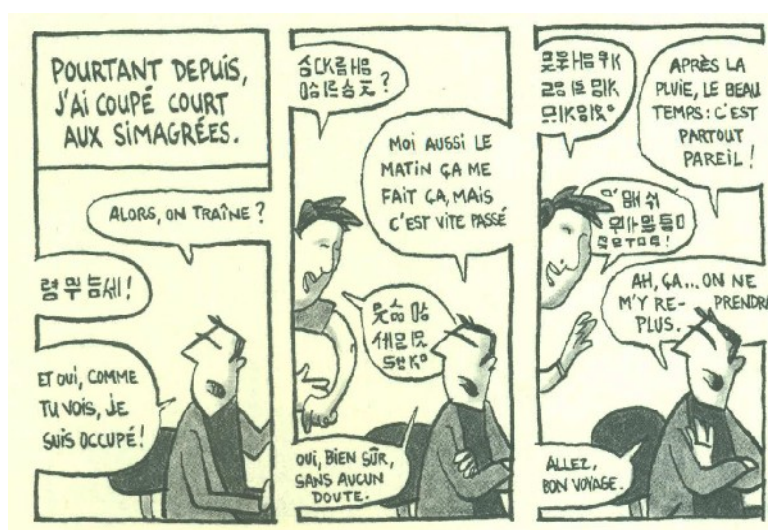


Abb.51, *Pyongyang*, S.50, Panel 6-8

Dabei scheint es weniger problematisch zu sein, dass beide die Sprache des jeweils Anderen nicht verstehen, als dass Guy dem Animationsdirektor nicht verständlich machen kann, dass er seine Sprache eben nicht spricht.

Weiters ist die Erzählstimme häufig von einem ironischen Unterton bestimmt, etwa wenn die Beschreibung eines Ereignisses oder einer Beobachtung nicht mit dem

dazugehörigen Bild übereinstimmt wie in Abb.48 (s. weiter oben). Der Übersetzer Monsieur Sin wird als äußerst ernste und strenge Person dargestellt, während es im Text heißt, dass man mit Sin bestimmt jede Menge Spaß haben könnte: "ça nous promet de franches rigolades!..."

6.4.5 Die Figur

Der Protagonist von *Pyongyang* steht in starkem Gegensatz zu den gehorsamen und willenlos erscheinenden Bürgern Nordkoreas; er zeigt sich neugierig, mutig (etwa wenn er bestimmte Orte trotz Verbot betritt), humorvoll und provokant. Er greift in den Alltag der Nordkoreaner ein, um Reaktionen zu produzieren oder um mehr über das Land und seine Bewohner zu erfahren. Guy ist dabei nicht in Pyongyang, um offiziell einen journalistischen Auftrag zu erfüllen, sondern arbeitet in einem koreanischen Animationsstudio. Dieser Umstand verschafft ihm gewisse Vorteile für seine Recherchen; denn die Nordkoreaner teilen den ausländischen Gästen je nach Status und Aufgabe verschiedene Freiheiten oder Verbote zu: "Il y a comme ça plusieurs niveaux de liberté pour les étrangers."³⁰² An unterster Stelle der Hierarchie stehen, wie Guy glaubt, die Journalisten: "Tout au bas de l'échelle se retrouvent fort probablement les journalistes qui viennent en reportage."³⁰³

Die Autoren von Reportage-Comics arbeiten meistens nicht offiziell in einem journalistischen Auftrag, sondern dokumentieren ihre Beobachtungen eher aus einem persönlichen Interesse heraus. Patrick Chapatte, Zeichner von *Dans L'Enclos de Gaza* (2009), meint in einem Interview, dass jene journalistisch vorgehenden Ich-Erzähler der Reportagecomics aus diesem Grund auch "ehrlicher" und in gewisser Weise "objektiver" berichten würden: "je crois que cette manière subjective et personnelle d'aborder un sujet, c'est aussi plus honnête; quelque part c'est plus objectif."³⁰⁴ Weiters spricht der Autor davon, dass von einem Journalisten, der in einem Auftrag an einem ihm fremden Ort recherchiert, die Qualitäten eines Helden verlangt würden:

On a cette idée que le journaliste est une espèce de héro. Il arrive sur un terrain qu'il connaît pas forcément, et là il est prié de donner une analyse absolument complète d'une situation en une semaine. Il est prié d'être objectif. Il est prié de tout comprendre et de donner ça à ses lecteurs, sous une forme extrêmement élaborée et objective.³⁰⁵

302 Guy Delisle, S.122, Panel 1

303 Guy Delisle, S.122, Panel 1

304 Interview mit Patrick Chapatte. Auf: *La BD s'en va t-en guerre*. DVD.

305 Interview mit Patrick Chapatte. Auf: *La BD s'en va t-en guerre*. DVD.

Diese absolute Objektivität, die von Journalisten verlangt werde, könne eigentlich nicht eingehalten werden; im Reportage-Comic werde die Vortäuschung der Möglichkeit von absolut objektivem Recherchieren durch die persönliche Sicht des Ich-Erzählers ad absurdum geführt: "Içi, c'est tout le contraire: On montre, que le dessinateur – le journaliste – est une personne; qu'il a ses doubts, qu'il comprend pas tout." Weiters meint Chapatte, dass die Protagonisten jener Comics sich dadurch als "Antihelden" ausweisen würden: "Le personnage de reporter est une sorte d'anti-héros."³⁰⁶ Für Chapatte steht die Figur des Journalisten im Reportage-Comic demnach in direkter Opposition zum vermeintlichen 'Helden' des Auslandsjournalisten.

306 Interview mit Patrick Chapatte. Auf: *La BD s'en va t-en guerre*. DVD.

6.5 Nicolas Mahlers *Die Zumutungen der Moderne*

Der 1969 geborene und in Wien lebende Nicolas Mahler³⁰⁷ publizierte *Die Zumutungen der Moderne* im Jahr 2007 beim deutschen Verlag Reprodukt. Nach mehreren kleineren Publikationen bei Verlagen wie L'Association, Reprodukt und Edition Moderne³⁰⁸ erlangte der Autor vor allem mit dem autobiografisch erzählenden Comic *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, das 2003 in der Wiener edition selene erschien, Bekanntheit. Mahler, der nebenbei auch als Animationsfilmemacher tätig ist und für mehrere Zeitungen zeichnet (unter anderem für das Satiremagazin Titanic, FAZ, Der Standard, für das italienische Monatsmagazin der "La Repubblica", für das französische Magazin "Lapin", Die Presse und Le Monde) wurde im Jahr 2006 mit dem Max- und Moritz-Preis des Comicfestivals Erlangen ausgezeichnet.³⁰⁹ Trotz dieser regen internationalen Tätigkeit ist Mahler in Österreich noch eher wenig bekannt.

Die Zumutungen der Moderne ist nach *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* Mahlers zweites längeres 'autobiografisches' Werk. Ein drittes, das ähnlich wie die beiden ersten Comics die Schwierigkeiten des Berufes Comiczeichner, den österreichischen und europäischen Kulturbetrieb und Alltagserlebnisse und -beobachtungen thematisiert, erschien mit dem Titel *Pornografie und Selbstmord* 2010 bei Reprodukt. Die Klassifizierung dieser Werke als autobiografische Erzählungen kann durch eine Namensgleichheit von Autor und Protagonist vorgenommen werden. In *Die Zumutungen der Moderne* sitzt die Figur des Nicolas Mahler etwa während eines Comicfestivals am Signiertisch und hat ein kleines Schild vor sich stehen, auf dem "Mahler" zu lesen ist.³¹⁰ (s. Abb.52)

307 Für biografische Angaben zu Mahler vgl. den Klappentext von *Die Zumutungen der Moderne*.

308 Einen Überblick über Mahlers Werke bietet etwa die Homepage des Autors:

www.mahlermuseum.at [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

309 Vgl. Eintrag zu *Die Zumutungen der Moderne* auf der Homepage des Reprodukt-Verlages:

http://www.reprodukt.com/product_info.php?products_id=290 [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

310 Vgl. Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. S.87, Panel 1 und 2



Abb.52, *Die Zumutungen der Moderne*, S.87, Panel 1 und 2

Der Comic *Die Zumutungen der Moderne* berichtet in Einzelepisoden und Anekdoten vom Leben des Comicauteurs und Animationsfilmers Nicolas Mahler. Die Strukturierung des Werkes ähnelt einem (wissenschaftlichen) Buch: es ist in einen Prolog, elf Kapitel mit einem oder mehreren Unterkapiteln sowie gelegentlichen Fußnoten, einen Epilog, einen Bereich mit "Materialien" und ein Nachwort unterteilt. Im Prolog, der eine zweiseitige Geschichte namens "der knopf" enthält, berichtet Mahler vom Turnunterricht in der Volksschule. Dort seien er selbst und "ein dicklicher, rothaariger Knabe namens Martin EHRLICH"³¹¹ die schlechtesten gewesen; nur im Seilklettern sei er zweitem überlegen gewesen, welcher es die ganzen Volksschuljahre nicht geschafft habe, über den untersten Knopf im Seil hinauszuklettern.

Das erste Kapitel, "als wir noch cineasten waren", erzählt von Mahlers Kinobesuchen in seiner Jugend: "Mit 13, 14 versuchte ich mich als Intellektueller zu definieren. Damit einher ging die selbst auferlegte Pflicht zu möglichst UNPOPULÄREN Freizeitvergnügungen."³¹² Die Kinobesuche – schwedische Stummfilme,

311 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne...*, S.9, Panel 1

312 Ebd., S.13, Panel 1

Kolchosenfilme und Ähnliches - finden meist im Österreichischen Filmmuseum statt, "in den 80er Jahren ein verstaubter Ort, wo die IMMER GLEICHEN Filme vor der immer gleichen UNBEQUEMEN Bestuhlung gegeben wurden."³¹³ Im zweiten Kapitel wird berichtet, dass die jugendliche Kinoleidenschaft zu einem Versuch führte, sich an der Filmakademie zu bewerben, "...was leider nicht funktionierte. Also bin ich Comiczeichner geworden."³¹⁴ Der Comic versammelt in weiterer Folge Anekdoten und Beobachtungen über diverse Comic- und Animationsfilmfestivals, bei denen der Autor anwesend war, den Wiener Zeichenstammtisch und den von Mahler miterfundene "Comic-Automaten"³¹⁵, negative Erfahrungen mit Interviews sowie zwei Träume; außerdem ein Festivaltagebuch zum Schweizer Comicfestival Fumetto, das während des Festivals entstand und auch dort ausgestellt wurde.

6.5.1 Fakt und Fiktion

In *Die Zumutungen der Moderne* finden sich besonders viele Hinweise auf realitätsgetreues Erzählen, etwa reale Orte und Veranstaltungen (Wien, Montréal, die Frankfurter Buchmesse, das Comicfestival Fumetto in Luzern), Personen (die Comickollegen Marjane Satrapi, Killoffer, Gipi, Craig Thompson etc.) und ein zeitlich zwar episodisches, aber offenbar lineares Erzählen. Die wiedergegebenen Träume von einem Geisterfahrer und von einer mit dem Künstler HR Giger verbrachten Nacht werden als solche ausgewiesen und damit bewusst als nicht-reell präsentiert.

Mahler suggeriert in seinem Comic den Anspruch, möglichst hohe Authentizität seiner Anekdoten garantieren zu wollen. Dies äußert sich vor allem in seinem Schlusskapitel "Materialien", in welchem er mit Angabe von Seitenzahlen Anmerkungen zum Erzählten, nachträgliche Reaktionen porträtierter Personen oder auch Referenzen liefert. Diese 'Material'sammlung ist von Absurdität bestimmt. Kommentiert wird etwa, dass einer der Kinobesuche Mahlers von einer schweren

313 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. S.13, Panel 2

314 Ebd., S.19, Panel 1

315 Ebd., S.67-68

Erkältung begleitet gewesen sei und das übliche Knarzen der Bänke während des Stummfilms deshalb auch von einem andauernden Husteln seinerseits ergänzt wurde.³¹⁶ Außerdem habe sich der "Händedruck des inzestuösen Knaben" von Seite 43 angefühlt, "wie wenn man einen nassen, kalten Lappen berührt"³¹⁷ und so fort. Die Anmerkungen werden dabei in handschriftlicher Form und mit einer oder mehreren illustrierenden Zeichnungen ohne Panelränder vorgenommen. Eine der 'Referenzen' besteht allerdings in einem herausgerissenen Zeitungsausschnitt, der einen Kommentar aus 'DER BUND' über die DJ Bobo-Debatte in der Schweiz enthält. Die Diskussionen, die rund um den "anerkannten Tonkünstler DJ Bobo"³¹⁸ und seinen Song "Vampires Are Alive" anlässlich des Songcontestes in der Schweiz geführt wurden, werden von Mahler in seinem Festivaltagebuch des Comicfestivals Luzern genauer beschrieben. Während seines Aufenthaltes in Luzern sei die Teilnahme des fraglichen Songs am Songcontest, welcher eine "zunehmende Versatanisierung der Schweiz"³¹⁹ bedeuten würde, öffentlich diskutiert worden. Die Materialsammlung enthält neben diesem Zeitungsausschnitt auch noch eine weitere Referenz zur DJ Bobo-Frage: ein gezeichnetes Bild Mahlers, auf dem er selbst mit einer Zeitung in der Hand zu sehen ist, welches durch Orts- und Zeitangaben als authentisches Zeugnis präsentiert wird. Auf der Zeitung in der Hand der Mahler-Figur ist zu lesen: "Gefährden DJ Bobos Vampire den Frieden?", und, darüber: "49.000 Leute haben genug von den gottlosen Zumutungen der Moderne."³²⁰ Mahler liefert dafür die Interpretation gleich mit, wenn er dieses Zitat auf der gegenüberliegenden Buchseite als "titelgebend" (für seinen Comic) ausweist: "*rechte Seite*: Titelgebendes Zitat aus der AARGAUER ZEITUNG vom 28. März 2007, anlässlich der Petition gegen DJ BOBOS Vampirsong 'VAMPIRES ARE ALIVE'."³²¹ (s.Abb.53)

316 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. S.105

317 Ebd., S.107

318 Ebd., S.91, Panel 2

319 Ebd., S.92

320 Ebd., S.117

321 Ebd., S.116

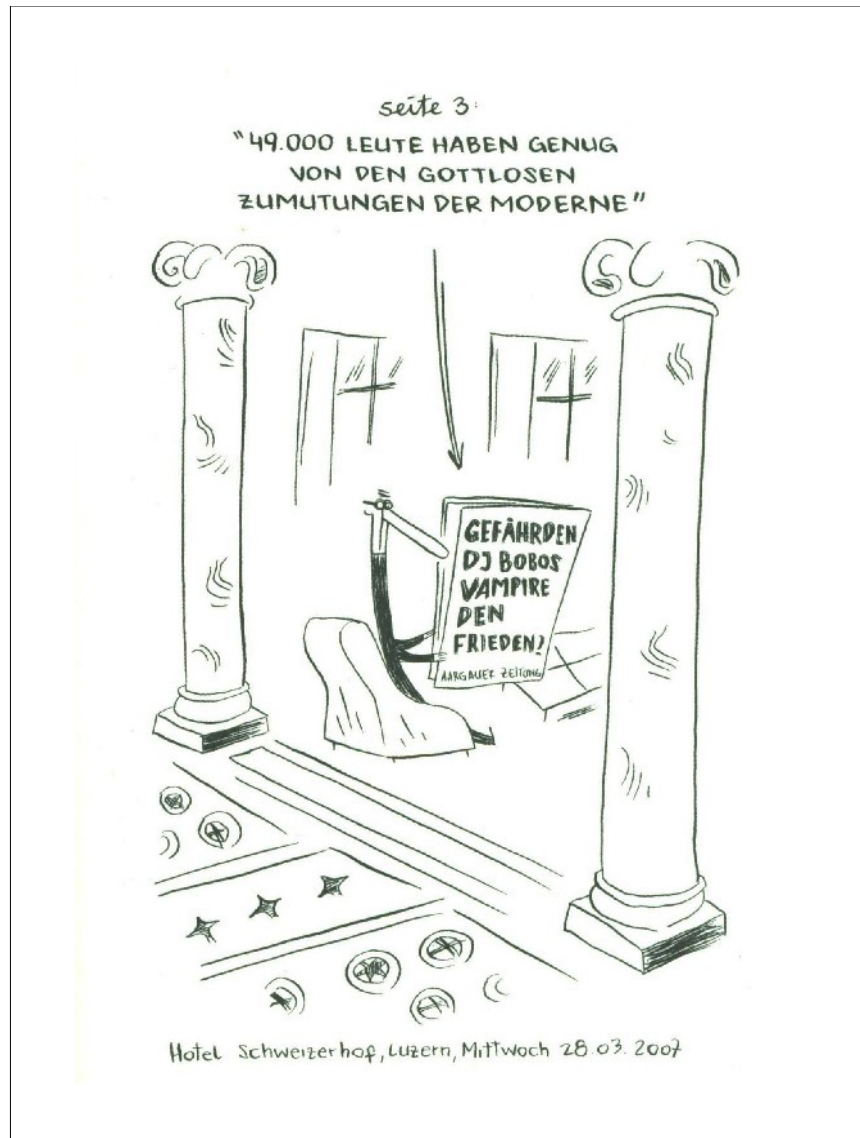


Abb.53, *Die Zumutungen der Moderne*, S.117, ganze Heftseite

Die Referenzen in der Materialsammlung bilden gemeinsam mit mehreren unsinnig wirkenden Fußnoten im Comic eine 'Beweis'grundlage für Mahlers Erzählungen. Damit scheint Mahler dem Leser Wahrheit und Authentizität garantieren zu wollen; auch in *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* heißt es in einer vorangestellten Einleitung: "zum Geleit... Diese Aufzeichnungen beinhalten Passagen weiser Beschimpfung, persönlicher Diffamierung und unzulässige Verallgemeinerungen. - Dennoch ist **KEIN WORT** frei erfunden – ...Alles ist **genau so** passiert!

[Hervorhebungen im Original, Anm. M.R.]³²² In *Kunsttheorie* gibt es allerdings auch eine Passage, in der die Figur Mahler von ihrem "Herausgeber 'Theoretiker' Mayer" dazu angehalten wird, einen "theoretischen Teil" in ihren Comic zu integrieren und ihr Schaffen so zu vertheoretisieren: "Erzähl doch noch ein bisserl was THEORETISCHES... und das Wort DISKURS ist auch noch nicht vorgekommen... DAS ist doch, was die Menschen interessiert!"³²³ Die Forderungen treiben Mahler zwar zu Flüchen und Schimpfen, lassen ihn aber nachgeben und einen Vortrag über "Comic und Kunst" halten.

Mahler kritisiert und karikiert hier die Theoretisierung von künstlerischen Erzeugnissen, welche laut der schimpfenden Mahler-Figur vor allem in Österreich verstärkt stattfindet: "Comicgeschichten allein sind in 'diesem Land' ja nicht gut genug...Eine Publikation ist hier erst dann möglich, wenn der Theoriemantel schick sitzt, das Diskursbett gemacht ist und die Humorschlapferln ausgezogen sind."³²⁴ Die eingefügten Referenzen in Form von Fußnoten und zusätzlichem Material können deswegen nicht unbedingt als für den Leser bestimmte Wahrheitsgaranten, sondern eher als Karikatur auf einen wahrheitsfanatischen Wissenschaftsbetrieb und strenge Theoriestrukturen gelesen werden. Nachprüfbarkeit wird durch die absurden Versuche, Beweise für das Geschehen zu liefern, als unnötig präsentiert. Dabei eröffnet Mahler auch Fragen nach der Form der Darstellung von 'Wahrem' und 'Authentischem', welche für ihn offenbar weniger in geisteswissenschaftlicher Theorie, als vielmehr im Humor zu finden sind.

6.5.2 Humor

Der Humor entsteht in *Die Zumutungen der Moderne* zunächst vor allem aus absurden Situationen, in denen sich die Figur wiederfindet. Dabei wirkt die Mahler-Figur, obgleich physisch vorhanden, oftmals bewusst unbeteiligt: sie schweigt, wenn andere Figuren unbedachte Äußerungen machen oder gibt einen trockenen

322 Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, Einleitung.

323 Ebd., S.28, Panel 4

324 Ebd., S.26

Kommentar dazu ab. So lässt Mahler etwa die Beteuerungen, er sei ja "auch gut"³²⁵ einer Fotografin auf einem Comicfestival, welche permanent Fotos vom berühmteren Comiczeichner neben ihm macht, schweigend über sich ergehen. Auch kommunikationsfreudige Anrufer wie der iranische Monarchist, der Mahler wegen des – nicht von ihm verfassten – Comic *Persepolis* am Telefon beschimpft, werden ohne ein Wort ertragen. Das Komische liegt also hier in beobachteten Situationen und den Aussagen beobachteter Menschen. Mahler macht seinen Ich-Helden aber auch selbst zu einer komischen Figur: Der Mahler-Charakter ist widerwillig, pessimistisch und unkommunikativ, zudem neigt er dazu, sich zu beschweren und über ungerechte Zustände zu schimpfen. Außerdem drückt sich ein Hang zur Selbstironie im permanenten Scheitern der Figur und ihrer Darstellung als zweitklassig und minderwertig aus: Mahler wird nur deshalb als "artist in residence" zum Comicfestival Fumetto eingeladen, weil ein anderer, bekannterer Künstler kurzfristig ausgefallen ist. Interviews werden zwar mit ihm geführt, aber danach nie veröffentlicht. Die Comic-Künstler, die während der Festivals zum Signieren neben ihm sitzen, haben stets regen Publikumsandrang, während zu ihm selbst niemand kommt.

Auch die eigenen minimalistisch gezeichneten Comic-Werke werden vom Autor ironisch betrachtet: als während des Comicfestivals Fumetto eines der ausgestellten Blätter von Mahlers Festivaltagebuch verschwindet, wendet sich dieser an die Rezeption: "Eine meiner wertvollen Humorinterventionen wurde gestohlen! Tun Sie was!!!"³²⁶, woraufhin der Rezeptionist gelassen auf eine Salsa-Veranstaltung am Vorabend im Ausstellungsraum hinweist und sich dafür entschuldigt, dass die Glasplatte kaputtgegangen ist. Die Wertlosigkeit des Blattes wird betont, als der Rezeptionist auf ein Nachfragen – "Und die Zeichnung?" – mit Gleichgültigkeit antwortet: "Warten Sie, da muss ich einmal nachsehen."³²⁷ (s.Abb.54)

325 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. S.87, Panel 4

326 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*., S.95, Panel 4

327 Ebd., S.96, Panel 4



Abb.54, *Die Zumutungen der Moderne*, S.96, Panel 3 und 4

Schließlich beinhalten auch die stark abstrahierten Zeichnungen, welche Gesichtszüge und emotionale Zustände der Figuren nur erahnen lassen, ein komisches Element des Comic.

6.5.3 Metafiktion und Intertextualität

Mahler bedient sich in seinem Comic der Selbstreferenz: In *Zumutungen der Moderne* bringt er einen direkten intertextuellen Verweis auf seinen früheren autobiografisch erzählenden Comic, *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, als er von einer Comicausstellung im Wiener Museumsquartier erzählt:

3 Jahre nachdem ich im Buch 'KUNSTTHEORIE versus FRAU GOLDGRUBER' das Unwesen der 'Comicausstellungen' gezeißelt hatte...-...war ich für einige Zeit selbst Mitbetreiber eines Ausstellungsraums für 'BILDLITERATUR'.* (*für 'COMIC' hätten wir keine Förderung bekommen.)³²⁸

Mahler zeichnet für diese Referenz ein Comicpanel nach, das bereits in *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* vorkommt.³²⁹ (s.Abb.55 u. 56)

328 Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*. S.63, Panel 1 und 2

329 Vgl. Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. S.63, Panel 1 sowie Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*. S.30, Panel 4.



Abb.55, *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, S.30, Panel 4



Abb.56, *Die Zumutungen der Moderne*, S.63, Panel 1

In *Kunsttheorie* heißt es außerdem, im Rahmen einer längeren Abhandlung über die deutlichen Unterschiede zwischen Comic und Bildender Kunst:

Die Comicseite wurde ja für den DRUCK gezeichnet, und nicht fürs MUSEUM. Die Erzählung ist wichtig, und nicht die einzelne Seite. Deshalb sind Comicausstellungen das Langweiligste, was es überhaupt gibt.³³⁰ Er erläutert weiter: "Ein gutes Comic aber gehört – wie jedes Buch – in die BUCHHANDLUNG... und nicht ins MUSEUM!"³³¹

330 Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, S.31, Panel 1

331 Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, S.31, Panel 4

Ein weiterer Hinweis auf das frühere Werk des Autors scheint sich im Thematisieren der Turnhalle im Prolog der *Zumutungen* zu verbergen. Mit ihr wird Scheitern und ein verzweifelter Streben, nach oben (auf das Seil) zu gelangen, verknüpft – so berichtet Mahler vom unermüdlichen, aber stets aussichtslosen Streben des Mitschülers Martin Ehrlich, auf den ersten Knoten jenes Seiles zu klettern. (s.Abb.57)



Abb.57, *Die Zumutungen der Moderne*, S.10, Panel 3 und 4

Die Turnhalle kommt auch in *Kunsttheorie* vor: Dort wird sie, als Mahler Gastdozent an der Hochschule für Gestaltung in Luzern ist, in einen Lehrraum für den von ihm abgehaltenen Comickurs umfunktioniert, weil die Hochschule keinen anderen Raum für den Kurs gefunden hat.³³² Das Buchcover der *Zumutungen* schließlich scheint diese beiden Assoziationen mit der Turnhalle, nämlich die räumliche Komponente (der 'Ausstellungsraum') und das Bild des Seils mit den vielen Knoten darin, zu vereinen. Die Figur des Mahler ist darauf offenbar auf einer Vernissage, mit einem Glas Wein in der Hand, zu sehen, und an einem eigentümlichen Seil mit dekorativen Bällen daran hängt, an unterster Stelle, eine Comicseite. Dieses Szenario kann einerseits als metaphorisch für Mahlers Abneigung gegen Comicausstellungen und deren Absurdität gelesen werden, andererseits kann das Seil mit dem ganz unten

³³² Vgl. Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*. S.71

hängenden Comic, der wie der unterste Knoten wirkt, auch als Metapher für ewiges Scheitern und gesellschaftliches 'Untenbleiben' gelten. (s.Abb.58)

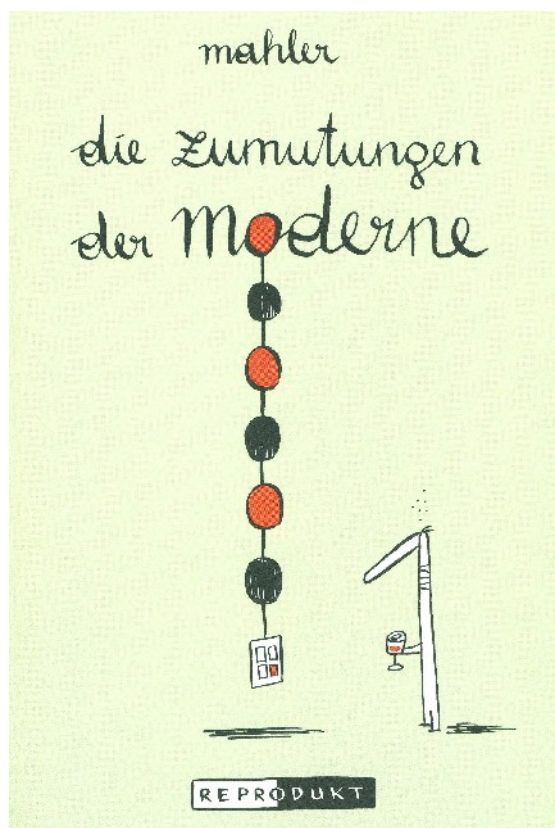


Abb.58, *Die Zumutungen der Moderne*, Buchcover

Mahler kommentiert in *Die Zumutungen der Moderne* auch oftmals den internationalen wie österreichischen Comicbetrieb. Zum Gegenstand der Erzählungen werden Comic-, Animations- und Literaturfestivals in Europa und Kanada, Zeichnerkollegen sowie das in Wien vorherrschende Unverständnis gegenüber dem Medium Comic. Während *Kunsttheorie versus Frau Goldhuber* sich noch stärker auf den spezifisch österreichischen Comicbetrieb konzentriert, erweitert *Die Zumutungen der Moderne* den Blick auf das internationale Geschehen. Mahlers Interesse für den Kulturbetrieb und insbesondere für das Comicfeld zeigt sich etwa auch in seiner 2010 publizierte Superhelden-Parodie *Engelmann. Der gefallene Engel*.³³³ In diesem Comic, der beim großen deutschen Comic-Verlag Carlsen in

³³³ Mahler verfasste neben dieser Superhelden-Karikatur auch weitere Comic-Werke, die sich der

Farbe erschien, erzählt Mahler die Geschichte eines unpopulären Superhelden namens Engelman, der mit "weichen Superkräften wie Empfindsamkeit, Ambivalenz und Gut-zuhören-Können sowie einer Tarn-identität als Redakteurin bei einer Frauenzeitschrift ausgestattet"³³⁴ ist – Eigenschaften, die beim Publikum nicht gut ankommen.

Metafiktion und Selbstreferenzialität wird weiters in *Die Zumutungen der Moderne* direkt thematisiert, als der Zeichner Killoffer in einem Gespräch mit Mahler zu diesem sagt: "I feel like in some stupid Mahler-Comic."³³⁵ Diese Passage wird in den "Materialien" von Mahler noch einmal nachkommentiert, indem er sich selbst in einer "selbstkritischen Fussnote" vor einem seiner ausgestellten Comicblätter zeichnet und "I feel like in some stupid Mahler-Comic." denken lässt. Der Text innerhalb der Sprechblase ist dabei wie ein Zitat in Anführungszeichen gesetzt. In einem zweiten Bild auf der selben Seite wendet sich Mahler mit den Gedanken "Das ist ja sogar MIR zu selbstreferenziell."³³⁶ wieder ab. (s.Abb.59)

Genredekonstruktion verschrieben; so etwa seine Cowboy-Geschichte *Lame Ryder* (2001) oder der Comic über den Vampirjäger Van Helsing, *Van Helsing's night off* (2004).

334 Vgl. Karin Krichmayer: *Um Nasenlängen hinterher*. In: ALBUM - Der Standard/Printausgabe, 29, 30.05.2010. <http://derstandard.at/1271377721899/Comics-Um-Nasenlaengen-hinterher> [zuletzt eingesehen am 30.03.2011]

335 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. Seite 86, Panel 4

336 Ebd., S.113



Abb.59, *Die Zumutungen der Moderne*, S.113, ganze Heftseite

6.5.4 Sprachliche Aspekte

Die Erzählebene in den am oberen Panelrand platzierten Textkästen ist in Hochsprache gehalten und wirkt teilweise auch intellektualistisch bis wissenschaftlich-theoretisierend. Die Sprache der Dialoge ist nicht, wie die Erzählebene, immer in Hochdeutsch gehalten, sondern weist umgangssprachliche Formulierungen auf – dies allerdings ausschließlich von anderen Figuren als dem

Protagonisten – oder ist in Sprachen wie Englisch oder sogar Italienisch verfasst. Die Wiedergabe jener Fremdsprachen, die auf den internationalen Festivals zwangsläufig zum allgemeinen Verständnis gesprochen werden müssen, zeugt von einem Versuch, das Geschehen auch sprachlich 'authentisch' wiederzugeben. Auffällig ist, dass Gespräche mit oder Aussagen von anderen Figuren eher in den Textkästen kommentiert werden als in Dialog-Sprechblasen Mahlers; dadurch wird das Schweigen des Protagonisten bzw. ein unproportionales Verhältnis von Gedanken und direkter Kommunikation der Hauptfigur zum Ausdruck gebracht.

Besonders auffällig ist Mahlers stark reduzierter, nahezu typografischer Zeichenstil; die Zeichnungen scheinen nur aus wenigen schwarzen Strichen auf weißem Hintergrund zu bestehen, welche auch dann noch sichtbar sind, wenn etwa ein flächiger schwarzer Hintergrund dargestellt werden soll. So wird die Dunkelheit des Kinosaals, in der Mahler sich in einer Sequenz befindet, durch eine Anhäufung von parallelen Linien verdeutlicht.³³⁷ (s.Abb.60)

337 Vgl. Nicolas Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. Seite 14, Panel 4

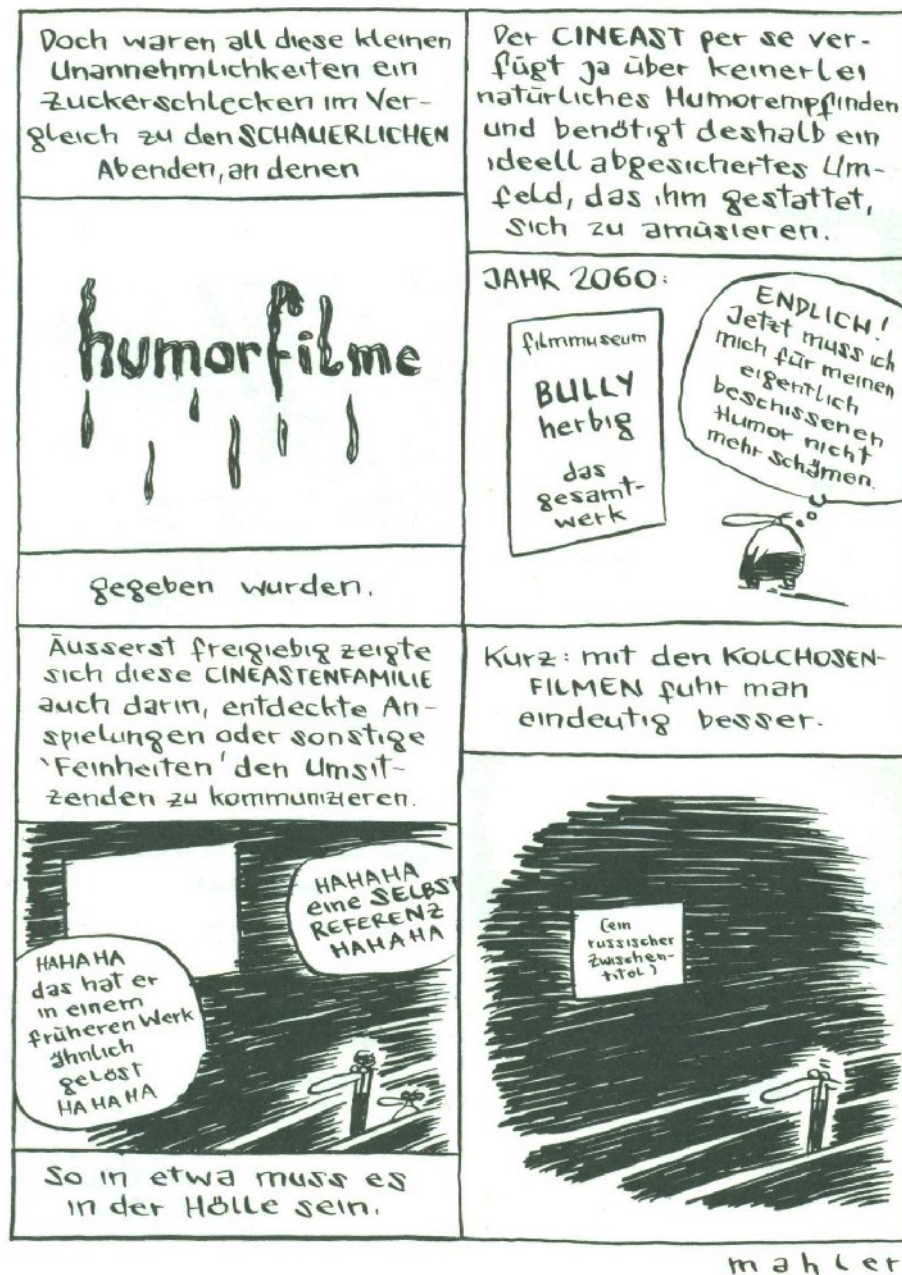


Abb.60, *Die Zumutungen der Moderne*, S.14, ganze Heftseite

Der gesamte Comic ist aus Einzelstrichen aufgebaut, ausgemalte Flächen kommen nicht vor. Außerdem sind auf jeder Seite vier gleich große, symmetrisch angeordnete Panels zu sehen. Diese grafische Konstruiertheit und die Verteilung von meist geraden Linien auf den Heftseiten verleihen dem Comic einen optisch sehr starren Charakter, der an die Regelmäßigkeit von Schrift erinnert. Auch scheint der Schrift

selbst beim Überblicken einer Seite mehr Raum eingeräumt zu werden als dem Bild; es bleibt sehr viel weiße Fläche übrig.

6.5.5 Die Figur

Die Mahler-Figur wird mit Selbstironie betrachtet und als Charakter mit vielen Schwächen präsentiert; in einer Rezension wird sie und ihr Platz im Comic folgendermaßen beschrieben:

Mittendrin, wenn auch möglichst unbeteiligt und meist mit einem gewissen Widerwillen behaftet: ein dürres, langes Strichmännchen, das sich nur durch eine Nase, auf der eine Brille sitzt, von einem Streichholz unterscheidet und sämtliche anderen krakelig-unförmigen Figuren überragt - die Selbstdarstellung des Wiener Zeichners und Autors.³³⁸

Der mürrische und schweigsame Ich-Held wirkt in seiner Passivität zumeist ein wenig lächerlich: In einer Passage, in der ein TV-Beitrag über Mahler gedreht werden soll, wird der Protagonist vor einem Comicshop 'platziert', vor dem eine riesige Hulk-Figur steht. Während der Regisseur des Beitrages meint, dies würde einen "schönen[n] virtuelle[n] Kontrast"³³⁹ abgeben, besteht der Kontrast vor allem in der Unterschiedlichkeit der beiden Figuren. Die dünne, passive und intellektuelle Ich-Figur wird dem aktiven, körperlich starken und eher geistfremden Hulk gegenübergestellt. Zudem repräsentiert die Mahler-Figur auch die Autorschaft völlig anderer Comics als jener, in denen Hulk die Hauptrolle übernimmt. Die inhaltlichen Diskrepanzen dieser Platzierung durch den Regisseur sind aber nicht der einzige Grund für ihre Verfehlung. Die Mahler-Figur steht außerdem, als dünner länglicher Strich, direkt vor der kurzen Hose des halbnackten Hulk und vermittelt dadurch den Eindruck, sie wäre ein Körperteil desselben. (s.Abb.61)

338 Karin Krichmayer: *Um Nasenlängen hinterher*.

339 Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. S.77, Panel 3



Abb.61, *Die Zumutungen der Moderne*, S.77, Panel 3 und 4

7. Conclusio

In der vorliegenden Diplomarbeit habe ich mich mit dem autobiografisch erzählenden Comic und seinem Protagonisten, der Ich-Figur, auseinandergesetzt. Zuerst habe ich in den theoretischen Eingangskapiteln das Verhältnis von Comic und Literatur erläutert, wobei ich zu dem Schluss komme, dass Comics immer mehr als eine der Literatur ähnliche Form begriffen werden und die Grenzen zwischen den Medien sich dadurch auflösen. In den Analysen habe ich auch sprachliche Aspekte von 'Comic-Autobiografien' behandelt und dabei herausgearbeitet, dass Sprache in diesen Comics eine äußerst bedeutende Rolle spielt. Nicht nur finden sich besonders bei der Erzählstimme hochsprachliche Sequenzen von durchaus literarischer Qualität (v.a. bei Trondheim, Satrapi, Mahler), sondern es wird auch Wert auf die Bedeutung einzelner Wörter gelegt (etwa Trondheims Begriff "Approximativement"). In Killoffers *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer* wird der sprachliche Stil an den Stil des gesamten Comic angepasst: der dargestellte Selbstkel und die Selbstzweifel manifestieren sich in einer vulgären, von mir so bezeichneten 'Sprache des Ekels'. Weiters verweisen die Autoren selbst auf die Wichtigkeit literarischer Erzählungen für das eigene Schaffen, etwa in Interviews (Trondheim) oder durch intertextuelle Referenzen (Delisle mit *1984*, Mahler durch seine Bezüge zu wissenschaftlichen Texten).

In weiterer Folge habe ich mich im Theorieteil mit wissenschaftlichen Ansätzen in der Autobiografieforschung beschäftigt. Wenn der Poststrukturalist Sprinker von einem "Ende der Autobiografie" spricht, meint er vor allem die Unmöglichkeit eines objektiven, faktenbasierten Erzählens über sich selbst. Er sieht das Subjekt als konstruiert und dessen Identität als fragmentiert an; das Schreiben über sich selbst würde sich immer intertextuell auf vorherige Texte beziehen. Mein Analysepunkt "Intertextualität und Metafiktion", nach dem ich intertextuelle und metareflexive Techniken im 'autobiografischen' Comic untersucht habe, erscheint auch in diesem Kontext untersuchenswert. Tatsächlich hat sich bei den Analysen der Primärwerke herausgestellt, dass diese oft bewusst intertextuelle Verweise auf das Medium Comic in die Narration integrieren: Trondheim verwendet Tiergestalten und

Superheldenfiguren, Satrapi und Mahler bauen eine Hulk-Figur ein. Intertextualität bezieht sich dabei aber nicht nur auf die Comic-Geschichte; so werden auch andere Medien erwähnt. Diese bekommen, wie im Falle des Romans *1984* bei Delisle, innerhalb der Handlung Bedeutung zugewiesen. Mahler etwa nimmt in seinen *Zumutungen der Moderne* immer wieder auf die Form der wissenschaftlich-literarischen Publikation Bezug. Zudem experimentieren die Autoren mit dem Medium Comic und seinen erzählerischen Möglichkeiten, wie Killoffer dies in seinem Werk *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer* vornimmt.

Almut Finck schließlich spricht von autobiografischem Erzählen als einem Akt der Performanz, der immer von einem nachträglichen Erinnern (Nachträglichkeit) und einer Positionierung des Autors in einem bestimmten Kontext (Positionalität) geprägt wird. Dabei soll letztendlich keine objektive Wahrheit, sondern eine sich immer wieder verschiebende Bedeutung und Identität des Subjekts entstehen. Wenn ich in meinen Analysen nach Hinweisen auf faktisches und fiktives Erzählen gesucht habe, so habe ich die untersuchten Werke als eben solche performativen Akte aufgefasst, die eigentlich keine außertextliche Wahrheit suggerieren wollen. In allen fünf Primärwerken werden sowohl 'Fakten' als auch fiktive Sequenzen eingebaut und zu einer individuellen Realität und Authentizität verschränkt. In Werken, die (teilweise) dokumentarisch arbeiten, wie *Pyongyang* oder *Persepolis*, finden sich naturgemäß mehr 'Fakten' als etwa beim experimentell arbeitenden Killoffer oder bei Trondheim, der sich selbst sogar als Tier darstellt und damit einen Realitätsanspruch völlig negiert.

Ein weiterer Punkt meines theoretischen Einführungsteiles war der comic-historische Hintergrund, in dem ich auch Vorläufer des aktuellen autobiografischen Erzählens, wie Robert Crumb, Harvey Pekar oder Art Spiegelman, angeführt habe. Die Analysen der Primärwerke haben ergeben, dass deren Autoren sich auf unterschiedliche Weisen auf diese Vorläufer beziehen. Trondheim verwendet etwa Tiere als Figuren und lässt damit an *Maus* denken. Auch Satrapi führt das Werk Art Spiegelmans in einem Interview als Referenz an und bezieht sich dabei auf dessen Verstrickung der persönlichen Lebensgeschichte und einer politisch-historischen Realität; eine Technik, die sie fürs eigene Erzählen übernimmt. Weiters lassen sich

Parallelen in Vertriebsstrukturen erkennen, nämlich ein unabhängiges Comicschaffen und Netzworkebildung wie bei den Underground-Comics und auch optische Ähnlichkeiten zu den Vorläufern, wie starke Abstraktion und der Einsatz von Schwarz-Weiß-Zeichnungen.

Schließlich bin ich in meinen Analysen von Plot und Figur in den fünf ausgewählten Primärwerken zwei Grundfragen für den 'autobiografischen' Comic nachgegangen. Die erste davon war:

Was und wie wird erzählt?

Drei der fünf analysierten Werke behandeln eher Alltagsthematiken und sind in einem alltäglichen Umfeld angesiedelt (Trondheim, Killoffer, Mahler). Trondheim berichtet von seinem Leben als Comic-Zeichner in Paris, Killoffer wird in sein Unterbewusstsein hinabgezogen und Mahler erzählt von Erlebnissen in Wien sowie auf Comic- und Animationsfilmfestivals in Kanada und der Schweiz. Satrapi und Delisle hingegen erzählen zwar vom eigenen Erleben, die Schicksale ihrer Protagonisten müssen jedoch im Kontext des jeweiligen Umfeldes gesehen werden. So berichtet Satrapi auch oder vor allem vom Leben im Iran sowie dessen politischer Situation, und Delisle von seinen Erfahrungen im diktatorischen Staat Nordkoreas.

Während Trondheim, Killoffer, Delisle und Mahler vom Dasein als Comic-Zeichner erzählen, also von Geschehnissen die in jüngster Vergangenheit liegen, berichtet Satrapi auch von ihrer eigenen Kindheit. Kindheits- und Jugend-Darstellungen sind in autobiografischen Comics ein recht verbreitetes Sujet; so erzählen auch Alison Bechdel's *Fun Home* oder Blutch's *Le petit Christian* vom Heranwachsen ihrer Protagonisten. Ein weiteres oftmals aufgegriffenes Thema autobiografischer Comic-Erzählungen ist die Krankheit. Als frühes Beispiel kann dafür Harvey Pekar's *Our Cancer Year* angeführt werden, und zu den aktuelleren Beispielen zählen David B.'s *L'Ascension du haut mal* (1996-2003; deutsch: *Die heilige Krankheit*, 2006-2007) in dem er von der Epilepsie seines Bruder erzählt, oder *Blaue Pillen* von Frederik Peeters, das von der HIV-Erkrankung seiner Freundin handelt. Auch Tabu-Themen werden angesprochen, so etwa sexueller Missbrauch in der Kindheit durch einen Priester im Comic *Pourquoi j'ai tué Pierre* (2006) von Autor Oliver Ka und Zeichner Alfred.

Bei der Untersuchung des *Plot* der fünf Primärwerke fällt weiters auf, dass Fremdheitserfahrungen, Migration oder Reisen präsenste Themen darstellen.³⁴⁰ Bei Satrapi wird das Problem der Identitätsaufspaltung durch Migration und das Erleben unterschiedlicher Kulturen verhandelt. In Delisles *Pyongyang* erfährt der Protagonist zwar selbst keine Identitätskrisen, die durch die Fremdheitserfahrung entstehen, jene beeinflusst aber sehr wohl sein Erleben und Befinden. Die Metapher des Blicks in den Spiegel, wo Guy statt des eigenen Gesichts das Antlitz Kim Jong-Ils wahrnimmt, verdeutlicht diesen Einfluss auf den Protagonisten. Auch bei Killoffer kommen die Reflexionen der Hauptfigur und damit die weitere Handlung durch eine Reise in Gang. Der Protagonist ist aufgrund seines Kanada-Aufenthaltes räumlich von der eigenen Wohnung und dem dort auf ihn wartenden schmutzigen Geschirr getrennt. Dieser Umstand sowie seine Reflexionen übers Reisen und Beobachtungen vor allem von Frauen im Aufenthaltsland – alles in Verbindung mit Selbstkritik und Pessimismus – erzeugen schließlich eine Aufspaltung der Identität. In den Werken Mahlers und Trondheims werden ebenfalls Reisen thematisiert, diese sind aber weniger einflussreich für die psychische Situation der Hauptfiguren. Mahler reist nach Kanada und in die Schweiz zu Comic- und Animationsfilmfestivals und stellt dort Beobachtungen an. Der Autor thematisiert dabei aber eher diese Beobachtungen als eine persönliche Fremdheitserfahrung. In *Approximativement* macht der Protagonist Lewis eine Reise in die USA, die ihn aber nicht weiter prägt.³⁴¹ Reiseerfahrungen und Kulturkonflikte werden vor allem in Reportage- und dokumentarischen Comics thematisiert.

Die Themen der autobiografisch erzählenden Comics sind also vielfältig. Die meisten dieser Comics gehen heute weit über das bloße Wiedergeben der eigenen Erfahrungen hinaus: nicht nur "die getreue Wiedergabe des Selbsterlebten und -erfahrenen", sondern auch die indirekte Darstellung von "Ansichten des eigenen Ichs über das Leben und Miteinanderleben"³⁴² würden laut der Zeitschrift *Reddition*

340 Marie Poloczec sieht, wie sie in ihrer Diplomarbeit erläutert, das gehäufte Eintreten dieser Reise-Thematiken und Ortsbeschreibungen als Ausdruck zunehmender Globalisierung. Vgl. Marie Poloczec: *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung*. S.9

341 Vgl. Lewis Trondheim: *Approximativement*, S.73-79

342 *Reddition. Zeitschrift für Grafische Literatur*. Nr. 21. Hg. von Volker Hamann. Hamburg: Verlag Volker Hamann, Edition Alfons 1993. Vorwort der Redaktion.

diese Form des Erzählens ausmachen. Die Reportagecomics zeigen auch, dass autobiografisch erzählende Comics mittlerweile nicht mehr nur Nabelschau betreiben, sondern den Blick hinaus in die Welt richten und aus subjektiver Perspektive über alle erdenklichen Themen berichten können.

Meine zweite Frage für die Analyse, die ich unter den Punkt *Figur* gestellt habe, lautete:

Wie wird das Ich repräsentiert?

Die Protagonisten aus den behandelten Primärwerken können als 'realitätsgetreue' Figuren mit individuellen charakterlichen Ausprägungen und emotionaler wie intellektueller Tiefe bezeichnet werden. Sie haben jeweils sowohl persönliche Stärken (etwa Marjanes Mut und Gerechtigkeitssinn in *Persepolis*, oder Guys Widerstandsgeist in *Pyongyang*) als auch Schwächen (auf diese weisen besonders Trondheim, Killoffer und Mahler hin). Sie entfernen sich damit von den eher eindimensionalen Konzepten des (Super-)Helden und eines oppositionellen Anti-Helden, wie er bei Robert Crumb vorkommt.

Jene differenzierten Persönlichkeitsstrukturen der Figuren machen sich auch in Figurentransformationen und -aufspaltungen (Trondheim, Satrapi, Killoffer) bemerkbar. Die Figuren erfahren dabei jeweils Aufsplittungen in mehrere Einzelcharaktere und nicht, wie dies etwa bei Superhelden-Figuren wie Hulk der Fall ist, in nur ein einziges Alter Ego.

Der Humor jener 'autobiografischen' Comics, der sich vor allem in Selbstironie äußert (bei Trondheim, Satrapi, Mahler), kann ebenfalls als Ausprägung einer differenzierteren Figurendarstellung gesehen werden. Die äußerlichen wie innerlichen Schwächen der Figuren werden von den Autoren mit Ironie dargestellt. Der Humor wird aber auch auf stilistischer und narrativer Ebene zu einem wichtigen Bestandteil der analysierten Werke. Bei Delisle etwa wird er als Mittel zur Kritik und intellektuelle Waffe präsentiert.

Die Figuren der Primärwerke zeichnen sich weiters durch häufige Selbstreflexion (Satrapi, Delisle) bzw. Selbstkritik (Trondheim, Killoffer, Mahler) aus. Symbolbild für das selbstreflektierte Agieren der Protagonisten ist der Blick in den Spiegel, der

sich in vier der fünf analysierten Werke findet (Trondheim, Satrapi, Killoffer, Delisle). Lewis aus *Approximativement* betrachtet sich dort selbstkritisch, und Marjane aus *Persepolis* setzt vor ihrer Rückreise in den Iran vor dem Spiegel wieder das Kopftuch auf, welches für sie Symbol der anderen, zweiten Identität ist. Killoffer blickt sein Spiegelbild voller Verachtung und Ekel für sich selbst an, und Guy aus *Pyongyang* erschrickt beim Anblick des vom Spiegel zurückgeworfenen Bildes von Kim Jong-Il, das eigentlich sein eigenes Antlitz zeigen sollte. Bei Trondheim und Killoffer handelt es sich also um selbstkritische Blicke, während die Selbstspiegelung bei Satrapi und Delisle mit Fremdheitserfahrung und Identitätsspaltung einhergeht.

7.1 Die grafische Ebene

Nach einer Zusammenfassung der Analysen von Plot und Figur möchte ich auch noch der grafischen Ausgestaltung der behandelten Comics einige Bemerkungen widmen. Wenngleich die visuelle Ebene der Primärwerke nicht näher untersucht wurde, so finden sich doch einige prägnante Gemeinsamkeiten in der grafischen Ausgestaltung, die eine Anmerkung wert sind. Alle fünf Primärwerke sind zunächst in schwarz-weiß gehalten.³⁴³ Dabei gibt es unterschiedliche Verwendungen dieses Schwarz-Weiß: Während Satrapi und Killoffer vorwiegend mit großflächig aufgetragenem Schwarz und starken Kontrasten arbeiten, finden sich bei Delisle auch Grauabstufungen. Trondheim und Mahler schließlich arbeiten vorwiegend mit Linien und weißen Flächen.

Die Entscheidung gegen Farbe hat nach Scott McCloud auch ökonomische Gründe, wodurch sich das Fehlen von Farben in den Underground-Comics erklären lässt: der Farbdruck ist um ein Vielfaches teurer als der Druck in Schwarz-Weiß. Aus diesem Grund seien laut McCloud Comic-Zeichner, die experimentelle Zugänge zum Medium wählen, immer noch gezwungen, ihre Comics in Schwarz-Weiß zu verlegen. Comics ohne Farben seien zudem kommerziell weniger erfolgreich (und

³⁴³ Vgl. Abbildungen in den Analysekapiteln

damit für Verleger weniger interessant), da visuell weniger unmittelbar und weiter entfernt von der visuellen Realität des farbig sehenden Menschen.³⁴⁴

Farben hatten für Comics auch die Funktion, Aufmerksamkeit zu erregen. Sie wurden in den USA ursprünglich für den Comic instrumentiert, um ihn von seinem frühen Umfeld – den mit Buchstaben bedruckten Seiten einer Zeitung – deutlich abzugrenzen. Damit die Kosten für die Zeitungen in Grenzen gehalten werden konnten, wurde nach einer gewissen Zeit nur noch der Vierfarbdruck verwendet, der auch den kommerziellen Comic-Heften für Kinder ihr Gesicht geben sollte. Diese Beschränkung auf knallige, stark kontrastierte Primärfarben (Rot, Gelb, Blau) bestimmt auch heute noch das Klischee der 'bunten Hefte' mit.³⁴⁵

Scott McCloud spricht weiter von einer stärkeren Betonung von Aussage und Idee in schwarz-weißen Comics, die der Hervorhebung der reinen Form in farbigen Comics gegenübersteht: "In Schwarzweiss werden die Ideen der Kunst direkter vermittelt. Die Bedeutung transzendiert die Form. Die Kunst nähert sich der Sprache."³⁴⁶

Tatsächlich erinnern die stark abstrahierten, oft nur aus feinen Linien bestehenden Zeichnungen (vor allem Trondheims und Mahlers) an Schriftzeichen. Alle fünf Primärwerke weisen einen hohen grafischen Abstraktionsgrad auf und sie scheinen handschriftliche Textzeichen der Autoren zu integrieren. Die Verwendung der eigenen Handschrift zeugt dabei von einem sehr persönlichen Verhältnis des Autors zu seinem Werk; er gibt durch das Einflechten seines individuellen Schriftbildes in die 'Comic-Autobiografie' ein Stück von sich preis.

Dieses 'schriftartige' Erscheinungsbild sowie die Konzentration auf die Narration und die sprachliche Komponente im 'autobiografischen' Comic rücken diesen meines Erachtens in die Nähe der Literatur. Meine Analyse hat allerdings, wie bereits erwähnt, auch ergeben, dass der 'autobiografische' Comic sich stark auf die Comicgeschichte bezieht und in deren Tradition steht. Dies äußert sich in reflektiertem und manchmal experimentellem Umgang mit den medienspezifischen Eigenheiten (Spiele mit Körper-Transformationen und dem Prinzip der

344 Vgl. Scott McCloud: *Comics richtig lesen*. S.200

345 Vgl. Ebd., S.193-200

346 Scott McCloud: *Comics richtig lesen*. S.200, Panel 3

Wiederholung) ebenso wie in intertextuellen Verweisen auf comic-historische Strömungen (etwa durch Einbinden von Superhelden-Figuren, Tiergestalten etc.). Allgemeinere Aussagen über den 'autobiografischen' Comic oder eine Beantwortung der Gattungsfrage können jedoch auch nach meinen Analysen kaum vorgenommen werden. 'Comic-Autobiografien' können auf sehr unterschiedliche Weisen erzählen (tagebuchartig, experimentell, dokumentarisch etc.) und sich vielen verschiedenen Themen annehmen. Das autobiografische Erzählen funktioniert dabei eher wie eine von vielen narrativen Erzählformen und ist nicht an eine bestimmte formale Struktur gebunden. Kategorien wie Wahrheit und Nachprüfbarkeit verlieren an Bedeutung, und Grenzen von faktischem und fiktivem Erzählen werden brüchig. Der Performanzcharakter der Autobiografie, die keinem Wahrheits- oder Realitätsanspruch mehr entsprechen muss, ermöglicht verstärkte Selbstinszenierung, aber auch die Erschaffung von authentischen, persönlichen Comic-Welten, in denen 'Realität' mit Traum und Vorstellung verschwimmt.

7.2 Ausblick: Der 'autobiografische' Comic als Starthilfe für die kulturelle Legitimierung des Mediums?

Das Medium Comic, das in der öffentlichen Wahrnehmung lange Zeit ein rein fiktiv erzählendes Medium war, rückt mit dem autobiografischen Comic nun in Richtung Realität auf der einen Seite, und in Richtung literarisches Erzählen auf der anderen, und erfährt auch dadurch mehr öffentliche Akzeptanz: "Spätestens seit ein Trend zum autobiografischen Erzählen mit den Mitteln des Comics ausgemacht wurde, stößt die 'neunte Kunst' nicht mehr pauschal auf Ablehnung."³⁴⁷ Zu den neuen Formen dieser Comics, die immer populärer werden, gehört auch der Webcomic bzw. der tagebuchartige Comicblog. Ein durchaus innovatives Projekt, das Realität und Fiktion in Wechselwirkung zueinander stellt, wurde beispielsweise vom deutschen Zeichner Dirk Schwieger initiiert. Er forderte Leser dazu auf, ihm für seine einjährige Tokio-Reise über seinen Blog "Moresukine" Aufträge zu erteilen, die er

347 Stephan Ditschke: *Comics als Literatur*: S.265

daraufhin auch tatsächlich ausführen musste und zeichnerisch festhielt. So entstanden vierundzwanzig tagebuchartige Episoden, die er von Januar bis Juni 2006 wöchentlich auf seiner Internetseite veröffentlichte.³⁴⁸ 2007 erschien dieses Projekt auch in gedruckter Form; es enthielt noch zehn andere Comics von Zeichnern, denen Schwieger während des eigenen Projektes seinerseits Aufträge erteilt hatte.

Das Internet und andere interaktive Publikationsformen werden zu immer beliebteren Plattformen für Comic-Veröffentlichungen.³⁴⁹ Auch Autor Lewis Trondheim publiziert, nach seinem Comic-Blog Frantico im Internet, nun einen "strip quotidien", also einen täglich erscheinenden Strip, "pour iPhone, Blackberry et web."

350

Die vielen neuen Erzählweisen und die entstehende Formvielfalt könnten dem Comic letztendlich zu mehr Anerkennung verhelfen, und er könnte zudem weitere Erzählformen hervorbringen. Douglas Wolk spricht in seinem Buch über den zeitgenössischen amerikanischen Comic eine optimistische These aus: "If there's such a thing as a golden age of comics, it's happening right now."³⁵¹

348 Vgl. <http://tokyoblog.livejournal.com/>

349 Vgl. zu aktuellen Webcomics auch den von der Comic-Zeichnerin Ulli Lust betriebenen elektronischen "Verlag" Electrocomics: <http://electrocomics.blogspot.com/> bzw. <http://www.electrocomics.com/>

350 Vgl. Homepage von Lewis Trondheim: <http://www.lewistrondheim.com/bio.htm> [zuletzt eingesehen am 30.04.2011]

351 Douglas Wolk: *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge et al.: Da Capo Press 2007. S.10

ABSTRACT

MARTINA ROSENTHAL

'Comic-Autobiografien'. Autobiografische Erzählungen und Ich-Helden im aktuellen Comic.

Vergleichende Literaturwissenschaft/Diplomarbeit

Comics, die autobiografisch erzählen, treten seit den 1990er Jahren vermehrt in Erscheinung. Sie werden zunehmend auch im deutschen Sprachraum rezipiert und tragen zu einer generell größeren Sichtbarkeit des Mediums Comic in der Öffentlichkeit bei. Ich konzentriere mich in meiner Arbeit auf die Frage, wie autobiografisches Erzählen im Comic funktioniert und ob sich erzählerische Tendenzen innerhalb dieser Strömung der 'Comic-Autobiografien' ausmachen lassen. Zwei theoretische Eingangskapitel geben Auskunft über das Verhältnis von Comic und Literatur sowie den aktuellen Stand der Autobiografieforschung. Comics werden im deutschen Feuilleton und Buchhandel immer mehr als literarische Form betrachtet: Die Grenzen zwischen den Medien Comic und Literatur verschwimmen. Für den Comic gibt es noch keine eigene Theorie des Autobiografischen, Ansätze aus der Literatur- und Kulturwissenschaft können aber auch auf das narrative Medium Comic angewandt werden. Die poststrukturalistische Position eines "Endes der Autobiografie" von Michael Sprinker wird von der Theoretikerin Almut Finck relativiert, die autobiografisches Schreiben als einen performativen Akt und die Identitätssuche des Subjekts als grundsätzlich unabgeschlossen auffasst. Beide betrachten autobiografische Texte als konstruiert und somit fiktiv. Für eine Klassifizierung von Texten als 'autobiografisch' kann auf Philippe Lejeunes Theorie des Autobiografischen Paktes zurückgegriffen werden.

In einem weiteren Kapitel werden historische Entwicklungen und Einflüsse auf die Strömung aktueller autobiografisch erzählender Comics untersucht. Dabei spielt vor allem der Begriff der Independent-Comic-Produktion, also der unabhängig publizierten Comics, eine Rolle. Als wichtige Vorläufer nenne ich Robert Crumb und die Underground-Comics der 1960er Jahre sowie Art Spiegelmans Werk *Maus* in den

1980er Jahren.

Schließlich analysiere ich fünf Primärwerke aus der aktuellen Strömung der 'Comic-Autobiografien'. Dabei gehe ich den Fragen nach: Was und wie wird im 'autobiografischen' Comic erzählt? Wie wird das Subjekt im Comic dargestellt? Lewis Trondheims *Approximativement*, Marjane Satrapis *Persepolis*, Killoffers *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer*, Guy Delisles *Pyongyang* und Mahlers *Die Zumutungen der Moderne* werden anhand der zwei großen Analysepunkte Plot und Figur untersucht.

Die Analysen werfen Fragen nach der Darstellung von Wahrheit und Authentizität sowie nach Subjektivität und Objektivität im Erzählen auf. Die Figuren bzw. Protagonisten, die ich als "Ich-Helden" bezeichne, sehe ich als relativ neue Erscheinung und als Folge einer comic-historischen Entwicklung vom Heldentypus der Superheldencomics zum Antiheldentypus der Underground-Comics bis hin zum aktuellen Ich-Helden im autobiografischen Comic. Der Ich-Held hat 'realistische', menschliche Eigenschaften, altert und entwickelt sich, und wird vor allem von seinen Emotionen geplagt.

Mit intertextuellen Verweisen und Formexperimenten reihen sich die analysierten 'autobiografischen' Comics in die Comicgeschichte ein. Die Konzentration auf Sprache, elaborierte Narrationen und die optisch an stilisierte Schriftzeichen erinnernden Bilder rücken die Erzählungen jedoch in die Nähe der Literatur.

LEBENS LAUF

NAME: Martina Rosenthal

GEBURTSDATUM: 02.06.1986, Wien

E-MAIL: martinastern@gmx.at

SPRACHKENNTNISSE: Deutsch (Muttersprache)
Englisch
Französisch
Koreanisch (Grundkenntnisse)

WOHNORTE: Wien und Paris

AUSBILDUNG

seit Oktober 2004: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Deutschen Philologie, Modul cultural studies, an der Universität Wien

Jänner – Juni 2008: ERASMUS-Aufenthalt in Valenciennes, Frankreich

September 2008 – Mai 2009: Fremdsprachenassistent in Lille, Frankreich (Deutschunterricht im Sekundarbereich)

September 2009 – Juni 2010: zusätzliches Studium von Comic und Animation an der Kunsthochschule Wien

BIBLIOGRAFIE

Primärliteratur

Delisle, Guy: *Pyongyang*. Paris: L'Association 2003.

Killoffer: *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen von Killoffer*. Berlin: Reprodukt 2007 [franz. Original *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer*; L'Association 2002]

Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. Berlin: Reprodukt 2007.

Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*. Berlin: Reprodukt 2007 [2003]

Satrapı, Marjane: *Persepolis I*. Paris: L'Association 2000.

Satrapı, Marjane: *Persepolis II*. Paris: L'Association 2001.

Satrapı, Marjane: *Persepolis III*. Paris: L'Association 2002.

Satrapı, Marjane: *Persepolis IV*. Paris: L'Association 2003.

Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale*. Bände I und II. New York: Pantheon Books 1992. [Band I: 1986, Band II: 1991]

Trondheim, Lewis: *Approximativement*. Paris: Éditions Cornélius 2004 [1995]

Abbildungsnachweise

Abb.1, Abb.18, Abb.44: Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale*. Bände I und II. New York: Pantheon Books 1992.

Abb. 2: McCloud, Scott: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen 2001. [1994; engl. Original 1993, *Understanding Comics*].

Abb.3: Robert Crumb: Buchcover *R. Crumbs Sex Obsessions und Odds & Ends*. Auf <http://lambiek.net/specials.htm>

Abb.4: Trondheim, Lewis: *Mister I*. Berlin: Reprodukt 2006 [Delcourt 2005] sowie Trondheim, Lewis: *Mister O*. Berlin: Reprodukt 2003 [Delcourt 2002]

Abb.5-14: Trondheim, Lewis: *Approximativement*. Paris: Éditions Cornélius 2004 [1995]

Abb.15-17, 19-28: Marjane Satrapi: *Persepolis I-IV*. Paris: L'Association 2000-2003.

Abb.29-36: Killoffer: *Sechshundertsechundsiebzig Erscheinungen von Killoffer*. Berlin: Reprodukt 2007 [franz. Original *Six Cent Soixante-Seize Apparitions de Killoffer*; L'Association 2002]

Abb.37-43, 45-51: Delisle, Guy: *Pyongyang*. Paris: L'Association 2003.

Abb.52-54, 56-61: Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*. Berlin: Reprodukt 2007.

Abb.55: Mahler: *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*. Berlin: Reprodukt 2007 [2003]

Sekundärliteratur

Adams, Jeff: *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. = J.B. Bullen [Hg.]: *Cultural Interactions. Studies in the relationships between the arts*. Volume 7. Oxford, Bern [et al.]: Peter Lang 2008.

Baetens, Jan [Hg.]: *The Graphic Novel*. Leuven University Press 2001.

Baldauf Anette / Weingartner Katharina [Hg.]: *Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus*. Wien, Bozen: Folio 1998.

Balzer, Jens: *Differenz und Wiederholung. Von Tintin zu den Oubapoten*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998. S.175-177

Balzer, Jens: *Materialität und Geometrie. Comics von 'Frigo', 'Amok' und 'L'Association'*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998. S.137-138

Becker, Thomas: *Genealogie der autobiografischen Graphic Novel. Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.239-264

Benkö, Edith: *Geschlechtsspezifisches Rollenangebot in Comics*. Dissertation Universität Wien 1978.

Cichon, Melina: *Die kulturelle Akzeptanz der Comics in Österreich. Eine Untersuchung der österreichischen Comic-Kultur*. Diplomarbeit, Akademie der Bildenden Künste Wien, Institut für das künstlerische Lehramt der Bildenden Künste 2008.

Denkmayr, Judith: *Die Comicareportage*. Diplomarbeit: Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft 2008.

Detje, Robin: *Irgendwo in der Tiefe gibt es ein Licht. Postfeministische Ornamentik bei Anke Feuchtenberger*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998.

Ditschke, Stephan / Anhut, Anjin: *Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.131-178

Ditschke, Stephan: *Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.265-280

Eagleton, Terry: *The Illusions of Postmodernism*. Oxford / Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publ. 1996. S.vii

Eisner, Will: *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press 1998. [1985]

Eisner, Will: *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Tamarac: Poorhouse Press 1996.

Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.

Frahm, Ole: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelman's MAUS – A Survivor's Tale*, München: Fink 2006.

Frahm, Ole: *Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics*. In: Michael Hein, Michael Hüners, Torsten Michaelsen [Hg.]: *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002. S:201-216

Gabilliet, Jean-Paul: *Comic art and bande dessinée: from the funnies to graphic novels*. In: Coral Ann Howells / Eva-Marie Kröller [Hg.]: *The Cambridge History of Canadian Literature*. Cambridge [et al]: Cambridge University Press 2009. S.460-477

Groensteen, Thierry: *Ein erster Blumenstrauß von Zwängen. Die Spielregeln von OuBaPo*. In: Norbert Wehr [Hg.]: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. Nr.51. Essen: Rigodon-Verlag, Sept. 1998.

Groensteen, Thierry: *Un objet culturel non identifié*. [o. Ort]: Éditions de l'An 2, 2006.

Groensteen, Thierry: "Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?" In: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen [Hg.]: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2000. S.38-41

Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch deutschsprachige Prosa seit 1945. (Bd.2) Von der Neuen Subjektivität zur Popliteratur*. Tübingen [u.a.]: Francke 2006.

Kainz, Barbara: *Der Antiheld hat viele Gesichter. Image und Motive einer Heldenspezies in Comicverfilmungen*. Wien: Löcker 2008.

Knigge, Andreas C.: *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*. Hamburg: Europa Verlag 2004.

Knigge, Andreas C.: *Comics. Vom Massenblatt ins Multimediale Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

Knigge, Andreas C.: *Die Chancen der Moderne. Ein Werkstattgespräch mit Reprodukt-Verleger Dirk Rehm*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.248-258

Knigge, Andreas C.: *Sex im Comic*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1985.

Knigge, Andreas C.: *Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.5-35

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [franz. Original 1975, *Le pacte autobiographique*].

Lohse, Rolf: *Acquafacques, Oubapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen bande dessinée*. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009. S.309-334

Magnussen, Anne: *The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*. In: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen [Hg.]:

Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2000. S.193-208

Mayer, Doris: *"Tagebuchcomic – Comictagebuch". Die Stellung des Tagebuchcomics in der niederländischen Literatur.* Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Nederlandistik 2008.

McCloud, Scott: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst.* Hamburg: Carlsen 2001. [1994; engl. Original 1993, *Understanding Comics*].

Platthaus, Andreas: *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga.* München: C.H. Beck 2008.

Poloczek, Marie: *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung. Eine Analyse anhand autofiktionaler Comics und Animationsfilme.* Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2010.

Prager, Doris: *Comics in den USA – die USA im Spiegel der Comics.* Diplomarbeit. Univ. Wien 1985.

Robbins, Trina: *From Girls to Grrrlz: A history of women's comics from teens to zines.* [o.Ort]: Chronicle Books 1999.

Sabin, Roger: *Adult Comics. An Introduction.* London / New York: Routledge 1993.

Schikowski, Klaus: „Folks, I’m going to speak plain... “. *Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung.* In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C.Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband.* München: Boorberg Verlag 2009. S.90-109

Sprinker, Michael: *Fictions of the Self: The End of Autobiography.* In: James Olney (Hg.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Princeton: Princeton University Press 1980.

Stadlmann, Friederike: *Comics. Die Entwicklung der Bildgeschichten von Altamira bis Asterix.* Wien: Verlag des österreichischen Gewerkschaftsbundes 1986.

Stein, Daniel / Ditschke, Stephan / Kroucheva, Katerina: *Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium.* In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums.* Bielefeld: transcript 2009. S.7-28

Stein, Daniel: *Was ist ein Comic-Autor? Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts.* In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein [Hg.]: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums.* Bielefeld: transcript 2009. S.201-238

Strzyz, Wolfgang: *Comics im Buchhandel. Geschichte, Genres, Verlage*. Frankfurt a.M.: Bramann 1999.

Trondheim, Lewis: *Désœuvré. Essai*. Paris: L'Association 2005.

Violakis, Jannis Manolis: *Spiegel-Bilder. Der Comic im Comic*. In: Heinz Ludwig Arnold, Andreas C. Knigge [Hg.]: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. München: Boorberg Verlag 2009. S.258-268

Wolk, Douglas: *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge et al.: Da Capo Press 2007.

Wulff, Hans J.: *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss*. In: Hans Krah / Claus-Michael Ort [Hg.]: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel: Ludwig Verlag 2002. S.431-448

Lexika und Nachschlagewerke

Best, Otto F. *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.

Der Brockhaus. Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig: F.A. Brockhaus 2001.

Feige, Marcel: *Das große Comic-Lexikon*. Berlin: Lexikon-Imprint Verlag 2001.

Kagelmann, Jürgen: *Who's who im Comic*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.

Langenscheidts Handwörterbuch Französisch. Berlin, München et al.: Langenscheidt 2001.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Begr. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammeler. Berlin: de Gruyter 1997, Band I

Zeitschriften- und Zeitungsartikel

Bosser, Frédéric: *La Nouvelle Vague de la bande dessinée*. In: Les dossiers de la bande dessinée, 2008. S.28-29

Denis, Fernand: *Marjane et Vincent sur la route de Persepolis*. Interview mit Marjane Satrapi. In: La Libre Belgique, 27.06.2007.
<http://www.lalibre.be/culture/cinema/article/356524/marjane-et-vincent-sur-la-route-de-persepolis.html>

Encke, Julia: *Schwarzweiß wie das Leben. "Persepolis"*. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 46, 18.11.2007.
<http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FAFE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc~E0122B89F3B304894B22CFA7526526716~ATpl~Ecommon~Spezial.htm>

Ernst, Sonja: *"Die Mullahs töten unsere Träume."* Interview mit Comic-Autorin Satrapi. Der Spiegel online: 10.02.2005.
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,340578,00.html>

Festraets, Marion: *"On n'a jamais vu autant de bons et de mauvais livres"*. Interview mit Lewis Trondheim. In: L'Express, 24.01.2007.
http://www.lexpress.fr/styles/shopping/on-n-a-jamais-vu-autant-de-bons-et-de-mauvais-livres_478626.html

Krichmayer, Karin: *Um Nasenlängen hinterher*. In: ALBUM – Der Standard/Printausgabe, 29, 30.05.2010.
<http://derstandard.at/1271377721899/Comics-Um-Nasenlaengen-hinterher>

Mayer, Susanne: *Das Leben kann so mies sein. Trotzdem!* Interview mit Marjane Satrapi, in: Die Zeit, 22.11.2007. <http://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis?page=3>

Nass, Matthias: *Rebellin unter dem Kopftuch. Eine Kindheit in den Zeiten der islamischen Revolution. Marjane Satrapis Comic "Persepolis"*. In: Die Zeit, 16.04.2008. <http://www.zeit.de/2004/19/L-Satrapi>

Reddition. Zeitschrift für Grafische Literatur. Nr. 21. Hg. von Volker Hamann. Hamburg: Verlag Volker Hamann, Edition Alfons 1993. Vorwort der Redaktion.

Rehm, Dirk: *New Comics. Von Chester Brown bis Carol Swain*. In: *Reddition. Zeitschrift für Grafische Literatur*. Nr. 21. Hg. von Volker Hamann. Hamburg: Verlag Volker Hamann, Edition Alfons 1993. S.44-60

Dokumentationen

La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco: Histoire du BD Journalisme. Un documentaire de Mark Daniels. Interviews complémentaires de Joe Sacco, Patrick Chappatte et Marjane Satrapi. DVD: Arte France Développement 2010. [Film: GA&A Productions 2009.]

INTERNETSEITEN

Einzelne Autoren

Homepage Lewis Trondheim: <http://www.lewistrondheim.com>

Homepage Martin tom dieck: <http://www.mtomdieck.net/>

Homepage Nicolas Mahler: www.mahlermuseum.at

Homepage Philippe Lejeune: www.autopacte.org

Comicfestivals

Comicfestival in Angoulême: www.bdangouleme.com/

Comicsalon in Erlangen: <http://www.comic-salon.de/>

Comicfestival Nextcomic in Linz: www.nextcomic.org

Verlage und Magazine

Homepage des deutschen Comic-Magazins Orang: www.orang-magazin.net

Verlag Drawn & Quarterly: <http://www.drawnandquarterly.com/>

Verlag Fantagraphics: <http://www.fantagraphics.com/>

Verlag Reprodukt: <http://www.reprodukt.com/verlag.php>

Artikel und Blogs

Baer, Reto: *Ich zeichne sehr schnell. Interview mit Lewis Trondheim*. Geführt in Zürich am 12. April 2001. <http://www.comic.de/neues/trondheim.html>

Blog von Dirk Schwieger: <http://tokyoblog.livejournal.com/>

Eintrag zu *Die Zumutungen der Moderne* auf der Homepage des Reprodukt-Verlages: http://www.reprodukt.com/product_info.php?products_id=290

Eintrag zu Guy Delisle auf der Internetseite des Reprodukt-Verlages: http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=68

Eintrag zu Lewis Trondheim auf der Internetseite des Reprodukt-Verlages:
http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=99

Eintrag zu Killoffer auf der Internetseite des Reprodukt-Verlages:
http://www.reprodukt.com/creator_info.php?creators_id=28

Eintrag zu Persepolis in der Internet Movie Database:
<http://www.imdb.com/title/tt0808417/>

Geschichte der Comic-Figur Hulk auf der Internetseite des Verlages Marvel:
http://marvel.com/universe/Hulk_%28Bruce_Banner%29

Knigge, Andreas C.: *Barfuß durch Hiroshima*. Auf:
<http://www.ac-knigge.de/archiv/barfuss-durch-hiroshima/>

Spurgeon, Tom: Harvey Pekar, 1939-2010. 13. Juli 2010. Auf:
http://www.comicsreporter.com/index.php/harvey_pekar_1939_2010/

Yun, Vina: *Der dritte Ort. Interview mit Barbara Eder*, Februar 2010, auf
<http://migrazine.at>

Lexikalische Seiten

Comiclopedie: <http://lambiek.net>

Internet Movie Database: www.imdb.com

Anderes

Comic-Code auf lambiek.net: http://www.lambiek.net/comics/code_text.htm

Comic-Diplomarbeiten auf Pictopia: <https://www.pictopia.at/comic-szene/diplomarbeit-zur-kulturellen-akzeptanz-von-comics-in-sterreich.php>

Electrocomics: [http://electrocomics.blogspot.com/bzw.
http://www.electrocomics.com/](http://electrocomics.blogspot.com/bzw.http://www.electrocomics.com/)

Homepage des Erika Fuchs-Hauses: http://www.erika-fuchs.de/erika_fuchs.php

Linksammlung Erika Fuchs:
http://www.ub.fuberlin.de/service_neu/internetquellen/fachinformation/germanistik/autoren/autorf/fuchse.html

Pictopia: <https://www.pictopia.at/>